

TESTIGO

REVISTA DE LITERATURA Y ARTE

EXPRESIONES DEL MUNDO NUEVO

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: Análisis de "El Señor Presidente" — EUGENIO PUCCIARELLI: América en la obra de Pedro Henríquez Ureña — FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: Alfonso Reyes o la vigilancia del espíritu — OVALDO ROSSLER: Marechal o el argumento de Dios sobre las cosas.

LA VENTANA MÁGICA

NELLY SACHS: Poemas — GLORIA ALCORTA: Tres cuentos de humor — LUIS SEOANE: Bocetos para retratos — JOSÉ PORTOGALO: Árbol de sal — ARTURO HORACIO GHIDA: Águila marina — RODOLFO ALONSO: La casa — JOSÉ ISAACSON: Para subrayar la sombra — EMILIO ZOLEZZI: Poética — LAWRENCE ALLOWAY: Hybrid — ¿Pueden dos jóvenes ingleses y 137 colaboradores producir una computadora viable para el arte? — OTTO HAHN: Carta de París — JORGE ROMERO BREST: A propósito de Le Parc y sobre Le Parc — HUGO PARPAGNOLI: Genealogías — FERMÍN B. FÈVRE: El espectáculo pop, ¿un nuevo género? — JORGE GLUSBERG: Pop art, un nuevo código — ADOLFO CHAMORRO: El Banco de Londres: poesía en el espacio — JUAN ENRIQUE AZCOAGA: Construcción y destrucción en la Universidad — CARLOS M. GRÜNBERG: El nombre sagrado — RODOLFO E. MODERN: Vikingos, melancólicos y nibelungos — HAYDÉE JOFRE BARROSO: Novela para una ciudad — MARTA BERLIN: Una estética vista desde adentro. — ERNESTO DEIRA: Dibujo.

EL TRIGO JOVEN

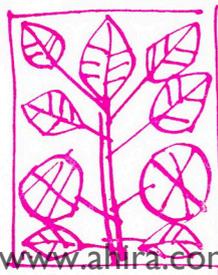
Poemas, por ARTURO H. CARRERA, ALICIA DUJOVNE ORTIZ, JORGE RAÚL LAFFORGUE, MARÍA ELBA MARCHISIO y RAMÓN MELERO GARCÍA — Cuentos, por ALFREDO J. COSSI, DIANA LEVINTON y ALEJANDRO TARNOPOLSKY - Dibujo, por CLAUDIA PRIETO.

Viñeta de LUIS SEOANE

4

OCTUBRE-NOVIEMBRE DICIEMBRE

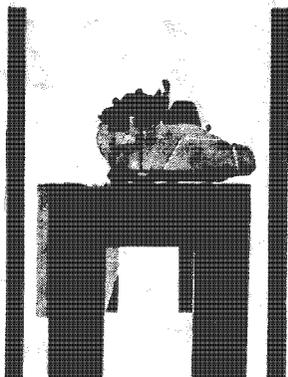
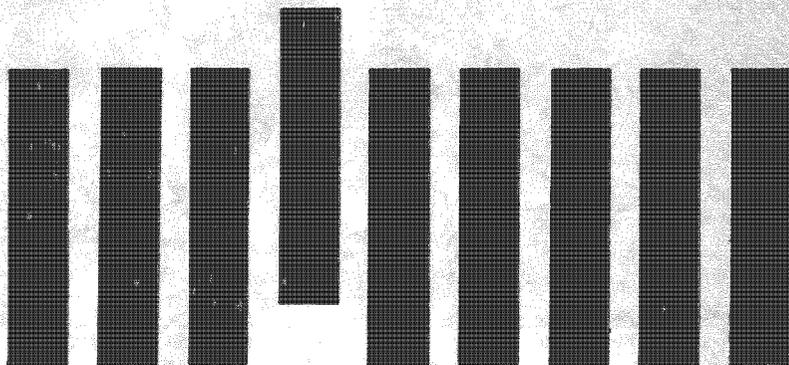
BUENOS AIRES 1966



olivetti

TODO RAPIDO Y SIEMPRE

También la pequeña y mediana empresa, tienen necesidad de datos inmediatos. Los contables Olivetti Audit, numéricas o alfanuméricas, están en condiciones de desarrollar todos los servicios contables como la contabilidad general, aquella de depósito y aquella de los pagos. Además de las Audit están las facturadoras electrónicas Mercator, con memoria a núcleos magnéticos y posibilidad de perforación de banda, capaces de llevar a la empresa al nivel de los centros mecanográficos sin alterar su estructura organizativa.



Olivetti Argentina

\$ 250

TESTIGO

REVISTA DE LITERATURA Y ARTE

EXPRESIONES DEL MUNDO NUEVO

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: Análisis de "El Señor Presidente" — EUGENIO PUCCIARELLI: América en la obra de Pedro Henríquez Ureña — FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: Alfonso Reyes o la vigilancia del espíritu — OVALDO ROSSLER: Marechal o el argumento de Dios sobre las cosas.

LA VENTANA MÁGICA

NELLY SACHS: Poemas — GLORIA ALCORTA: Tres cuentos de humor — LUIS SEOANE: Bocetos para retratos — JOSÉ PORTOGALO: Árbol de sal — ARTURO HORACIO GHIDA: Águila marina — RODOLFO ALONSO: La casa — JOSÉ ISAACSON: Para subrayar la sombra — EMILIO ZOLEZZI: Poética — LAWRENCE ALLOWAY: Hybrid — ¿Pueden dos jóvenes ingleses y 137 colaboradores producir una computadora viable para el arte? — OTTO HAHN: Carta de París — JORGE ROMERO BREST: A propósito de Le Parc y sobre Le Parc — HUGO PARPAGNOLI: Genealogías — FERMÍN B. FÈVRE: El espectáculo pop, ¿un nuevo género? — JORGE GLUSBERG: Pop art, un nuevo código — ADOLFO CHAMORRO: El Banco de Londres: poesía en el espacio — JUAN ENRIQUE AZCOAGA: Construcción y destrucción en la Universidad — CARLOS M. GRÜNBERG: El nombre sagrado — RODOLFO E. MODERN: Vikingos, melancólicos y nibelungos — HAYDÉE JOFRE BARROSO: Novela para una ciudad — MARTA BERLIN: Una estética vista desde adentro. — ERNESTO DEIRA: Dibujo.

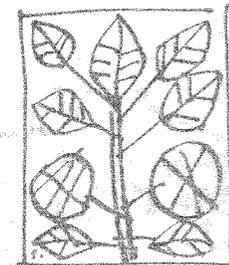
EL TRIGO JOVEN

Poemas, por ARTURO H. CARRERA, ALICIA DUJOVNE ORTIZ, JORGE RAÚL LAFFORGUE, MARÍA ELBA MARCHISIO y RAMÓN MELERO GARCÍA — Cuentos, por ALFREDO J. COSSI, DIANA LEVINTON y ALEJANDRO TARNOPOLSKY - Dibujo, por CLAUDIA PRIETO.

Viñeta de LUIS SEOANE

OCTUBRE-NOVIEMBRE DICIEMBRE

BUENOS AIRES 1966



TESTIGO

Director: Sigfrido Radaelli

Secretario: Italo Manzi

Viamonte 458 (Galería Nexo)

Buenos Aires

SECRETARIO DE ARTES PLASTICAS: Jorge Glusberg.

CORRESPONSALES:

En los Estados Unidos de Norte América: Dr. H. Ernest Lewald (**Universidad de Tennessee**).

En Alemania Occidental: Klaus Dieter Vervuert (**Frankfort**).

En Francia: Otto Hahn (**París**).

ARGENTINA:

Precio del ejemplar: \$ 250.

Suscripción a 4 números: Capital Federal, \$ 1.000 - Interior del país, \$ 1200.

EXTERIOR:

Precio del ejemplar: 1.75 dólar U.S.A.

Suscripción a 4 números: 7 dólares U.S.A.

Anuncios: Solicitar la tarifa a la Administración, calle Viamonte 458, Buenos Aires.

HORARIO DE LA DIRECCION Y REDACCION

Galería Nexo, Viamonte 458, los lunes, miércoles y viernes, de 17 a 19.

CUADERNOS HISPANO AMERICANOS

Director

José Antonio Maravall

Instituto de Cultura Hispánica
Av. de los Reyes Católicos
MADRID

NÚMEROS ATRASADOS:

Nº 1 - agotado

Nº 2 - \$ 250

Nº 3 - \$ 250

Pedidos: Galería Nexo,
Viamonte 458, Buenos Aires

CORREO
ARGENTINO
Sucursal 10 (B)

TARIFA REDUCIDA
Concesión Nº 7.956

GALERÍA
ARGENTINA

ARTISTAS NACIONALES

180
anivers
OTRO

GALERIA DE ARTE

MODERNO

Paraguay 1312
Teléf. 41 - 3870
BUENOS AIRES

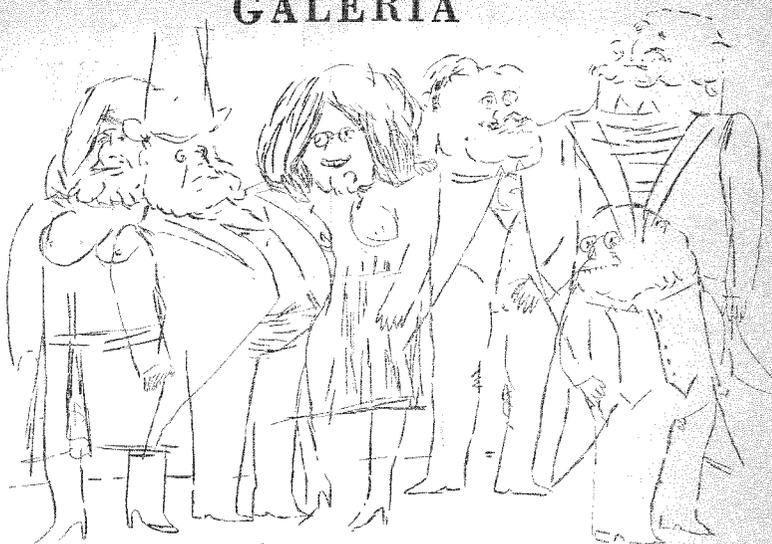
ESMERALDA 868
BUENOS AIRES

GALERÍA VAN RIEL

EXPOSICIONES

FLORIDA 659
BUENOS AIRES

GALERÍA



LA RUCHE

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

MAIPU 466, 1º
Buenos Aires

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Ap. Postal N° 965
MEXICO 1, D. F. - Rep. Mexicana

COMENTARIO

Tribuna para el pensamiento
y los problemas contemporáneos

SAN MARTIN 663, 2º
BUENOS AIRES

ÍNDICE

La realidad actual de
España

Ap. 6076
MONTE ESQUINZA 24
MADRID, 4 (España)

ASOMANTE

Revista literaria
trimestral
Directora:
Nilita Vientós Gastón
Subdirectora:
Monelisa L. Pérez Marchand

Apartado 1142,
San Juan de Puerto Rico

Mundo Nuevo

Revista de América Latina

Director
Emir Rodríguez Monegal

97, rue St.-Lazare
PARIS

DAVAR

Director: Marcos Diner
Asesor literario: Bernardo Ezequiel
Koremblit

Sociedad Hebraica Argentina
Sarmiento 2233 - Buenos Aires

Editorial Sudamericana
Colección Poesías

Hombre callado

Por SIGFRIDO RADAELLI

Con dibujos de
Leopoldo Presas

Faja de Honor de la S.A.D.E.
Premio Publicación - Fondo Nacional
de las Artes

HUMBERTO 1º 545
BUENOS AIRES

CARTA INTERNACIONAL DEL P.E.N. CLUB

Aprobada en el Congreso Internacional de Copenhague, 1948

El P.E.N. Club afirma que:

- 1— La literatura, aunque nacional en sus orígenes, no conoce fronteras y debe ser motivo de intercambio entre las naciones a despecho de cataclismos políticos o internacionales.
- 2— En todas las circunstancias, y particularmente en tiempo de guerra, las obras de arte —patrimonio común de la humanidad toda— deben ser respetadas y quedar al margen de las pasiones nacionales o políticas.
- 3— Los Miembros del P.E.N. Club han de usar en todo momento de la influencia que pudiera derivarse de su persona o de su obra en favor del buen entendimiento y mútuo respeto entre las naciones; se comprometen a hacer lo posible por disipar los odios de raza, de clase o de nación, y por difundir el ideal de una humanidad que viva en un mundo unido.
- 4— El P.E.N. Club defiende el principio de la libre circulación de las ideas en cada nación y entre todas las naciones y sus miembros se comprometen formalmente a oponerse a toda forma de restricción a la libertad de pensamiento y de expresión en su país o en su comunidad. El P.E.N. aboga por una prensa libre y se opone a la censura arbitraria en tiempos de paz. Considera que el progreso necesario del mundo hacia una mejor organización política y económica, hace imperativa la libre crítica a gobiernos, administraciones e instituciones. Y, puesto que la libertad implica voluntarias limitaciones, cada uno de sus miembros se compromete a combatir los abusos de una prensa libre, tales como las publicaciones mordaces y la deliberada falsificación o deformación de los hechos con fines políticos o personales.

(El P.E.N. Club es una asociación mundial de escritores, con sede en Londres, fundada en 1921.)

ZONA FRANCA

Director: *Juan Liscano*

Consejo de Redacción: Baica Dávalos, Guillermo Sucre, Luis García Morales, Pierre de Place, César Dávila Andrade, Elisa Lerner, Pedro Briceño, David Alizo, Alfredo Gerbes.

Relaciones Públicas: Emira Rodríguez

Valor de la Suscripción Anual \$ 6,00
Valor de 1 Ejemplar \$ 0,50

Dirección: Apartado 8349, Caracas (Venezuela)

BIBLIOGRAMA

Publicación del Instituto Amigos del Libro Argentino
Aparece trimestralmente

Poemas - Cuentos - Ensayos
Bibliografía - Noticario

Director: Aristóbulo Eche-
garay

Correspondencia a: Casilla
Correo 16 - Suc. 2

Secretaría: Rivadavia 1255 -
4º - Of. 407 - Teléfono:
38-4353

BUENOS AIRES

TESTIGO

REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA Y ARTE

DIRIGIDA POR SIGFRIDO RADAELLI

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual No 884.636. Circula por el Correo Argentino como publicación de interés general, con tarifa postal reducida por concesión No 7.956. Distribuidor en librerías del país: DER, Damián Carlos Hernández. Tucumán 865 (33-8946). Distribuidor en kioscos: Alejandro Lasala, Córdoba 5349 (773-0302), Buenos Aires.

BUENOS AIRES - Nº 4 - OCTUBRE - DICIEMBRE DE 1966

EXPRESIONES DEL MUNDO NUEVO

ANÁLISIS DE "EL SEÑOR PRESIDENTE"

Por ENRIQUE ANDERSON IMBERT

LA MEJOR NOVELA de Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899), y una de las mejores en toda la novelística hispanoamericana, es *El señor Presidente*. Su composición fue lenta; de aquí las fechas 1922, 1925 y 1935 que quedaron señaladas al publicarse en 1946. No se menciona a ningún país, pero se sabe que Asturias elaboró allí recuerdos de su infancia y adolescencia, en Guatemala, bajo la tiranía de Estrada Cabrera. Como quiera que sea, nos proponemos analizar *El señor Presidente* como obra de arte, no como documento histórico.

El título, tan irónicamente respetuoso, avisa la importancia que el señor presidente ha de tener dentro de la novela. Aparece sólo seis veces (V-VI, XIV, XIX, XXXII, XXXV, XXXVII) pero motiva todos los capítulos como Satán reina en todos los círculos del infierno y un dictador real domina todas las actividades de un país. Es, en realidad, un satánico dictador; y la novela, la descripción grotesca, trágica, deprimente y vergonzosa de una república centroamericana. Esta descripción, de indudable valor sociológico, tiene el mérito artístico de un estilo intensamente evocador, de una certera caracterización de numerosos hombres y mujeres y de una hábil composición argumental.

Por los muchos personajes y episodios entrelazados, la acción es compleja, pero no confusa. El idiota Pelele mata al más poderoso de los agentes de la dictadura, y este episodio inicial pone en funcionamiento la máquina infernal del dictador. Las escenas que vengan saldrán unas de otras en un movimiento ininterrumpido. Casualidad en el crimen del idiota pero causalidad en la venganza del dictador. Hace asesinar al Pelele para ocultar su culpabilidad y así poder acusar a dos políticos caídos en desgracia a quienes ahora quiere liquidar: Canales y Carvajal. El dictador ordena a su favorito, Cara de Ángel, que avise a Canales: el plan es matarlo en el acto de huir. Pero Canales consigue huir y Cara de Ángel secuestra a su hija Camila. Sólo que se enamorará y, al casarse con ella, perderá el favor del dictador, quien le prepara una atroz celada: le encarga públicamente una misión a los Estados Unidos, lo hace detener secretamente, lo reemplaza con un "doble" (que viaja con documentos apócrifos y finge desaparecer como un prófugo para dejar en el aire falsas pistas) lo encierra durante años en una asquerosa mazmorra hasta que, enfermo, le hacen creer que Camila es la querida del dictador y Cara de Ángel —el personaje mejor creado en toda la novela— muere. Esta es la hebra principal, pero

se entreteje con varias otras en una trama bien ceñida, bien diseñada. Por ejemplo: la hebra Auditor-Vázquez-Rodas-Ferdina-Chon Diente de Oro-Fanfán. No hay hilachas sueltas, todo está anudado; y aun los personajes menores —como el Estudiante y el Sacristán— aparecen y reaparecen como puntadas en una costura.

La narración se divide en tres partes: capítulos I-XI, que transcurren del 21 al 23 de abril de 1916; XII-XXVII, del 24 al 27; XXVIII-XLI, donde los pasos se alargan en "semanas, meses, años" sin perder la dirección. El epílogo, breve y anticlimático, no está fechado pero se supone que transcurre poco después porque la situación política no ha cambiado y todavía están demoliendo el Portal donde se cometió el crimen del primer capítulo. Dejando de lado las retrospectivas —que por ser procesos mentales de los personajes no alteran el orden de los acontecimientos reales— la narración avanza con normalidad: únicas excepciones en esta progresión lineal son el capítulo XXIII, intercalado a destiempo, y los capítulos XXIV y XXV, que barajan desordenadamente las horas.

Asturias ha elegido la perspectiva del autor-omnisciente, y los ojos de este autor-omnisciente van desplazándose como los de una cámara cinematográfica para seguir ya a un personaje, ya a otro, de tal manera que no perdamos de vista la significación de escenas simultáneas o sucesivas. No sólo el autor-omnisciente nos muestra todo lo que está ocurriendo en esa sociedad, tanto lo público como lo privado, sino que también nos deja asomar a los pensamientos más íntimos de sus personajes, aun al inarticulado fluir de la subconsciencia durante el ensimismamiento, el ensueño, el delirio y la locura. Sea que el autor psicoanalice a sus personajes, deje que sus personajes se autoanalicen o nos los revele en sus propios monólogos interiores (a veces tan directos como los de Joyce), la novela es muy subjetiva. Es que el autor-omnisciente

lo ha poetizado todo. La excelencia de *El señor Presidente*, sobre todo si la comparamos con otras novelas que se escribieron en Hispanoamérica por los mismos años, se debe precisamente a la fusión de mundo social y mundo psicológico dentro de la fantasía de un autor-omnisciente que no renuncia a su propia visión poética.

Asturias no describe con la impasibilidad de un realista ni interviene en la acción desde fuera: poquísimas veces rompe la unidad interior de la novela con reflexiones extemporáneas. Tampoco propone una tesis, ni marxista ni liberal, ni católica. No se ven, en el horizonte de la novela, las nociones de dignidad del proletariado ni de progreso indefinido ni de democracia reformista ni de heroísmo de la conciencia autónoma. El único programa de justicia social que se menciona lo oímos en boca del general Canales, que al huir piensa en revoluciones, más por desesperación y resentimiento que por heroísmo o principios políticos (XXVII). La única voz optimista es la del estudiante cuando, en las sombras de la cárcel, expresa su voluntad revolucionaria y un viejo maestro, también preso, comenta: "¡no todo se ha perdido en un país donde la juventud habla así!" (XXVIII). Hay frases que denuncian, que condenan, que se indignan ante la injusticia. Pero la dictadura no está pintada como el resultado de un proceso histórico, moral, social, político, económico que es posible corregir con soluciones conocidas, sino más bien como un caos administrado por una cabeza demoníaca. Irónicamente, no es un ciudadano responsable sino un mendigo idiota —Pelele— quien, sin darse cuenta de lo que hace, mata al coronel Parrales Sonriente, el brazo armado de ese régimen de terror. Irónicamente, no es un intelectual ni un político, sino el humilde Tío Fulgencio quien da la frase-síntesis de la situación nacional: "la única ley en ésta es la lotería: por lotería cae usted en la cárcel, por lotería lo fusilan, por lotería lo hacen diputado, diplomático, presidente de la República,

general, ministro... todo es por lotería" (XV). La vida política es, pues, tan caótica como una lotería, y el dictador es quien da los golpes del azar: "Hasta de diosa ciega tengo que hacer en la lotería", dice (XXXVII). El autor-omnisciente (o sea, el ojo que Asturias ha puesto dentro de la novela) no sólo no se distrae proponiendo una tesis salvadora, sino que, con su intriga novelística refuerza la intriga política del dictador.

La materia está vista y moldeada, pues, por un artista. De aquí el tono poético de la novela. Aquella materia, si la pensáramos en la realidad, sería fea. Mendigos, borrachos, venéreos, avaros, corrompidos, adulones, cobardes, hipócritas, piojosos, prostitutas, homosexuales, traidores, mentirosos, ladrones, imbéciles, asesinos, brutos; castigos, muertes, putrefacción, vómitos, coprofagia; miseria, sordidez, venalidad; en fin, todas las fealdades de la vida real. Pero el artista toma posesión de esa realidad, la penetra con su visión, le da forma y la convierte en belleza. Porque los términos "bello", "feo" no se refieren a los objetos, sino a nuestra actividad mental. "Feo" es el desfallecimiento de la fuerza creadora, la distensión del espíritu, el fracaso de la capacidad expresiva, el hueco que en la voluntad estética queda sin llenar, el trozo de realidad que percibimos pero sin subordinarlo a un enérgico sentido de los valores. "Bello" es lo contrario: el descubrimiento de una sorprendente novedad que abre la originalidad del ánimo de un artista y lo hace desenvolverse y trascender hacia posibles valores. Tremenda es la realidad de que se ha servido Asturias para su novela; pero más tremenda es su imaginación. Y porque la imaginación lo toca todo, todo queda transfigurado en imágenes. A veces imágenes rendidas con estilo impresionista, es decir, que analizan las percepciones sensoriales sin explicarlas por sus causas, sea para describir la intimidad mediante comparaciones con la naturaleza ("Sus tías, unas repugnantes [...] o la besaran sus tías sin

levantarse el velito del sombrero, sólo para dejarle en la piel sensación de telaraña pegada con saliva", XII), sea para animar la naturaleza con las proyecciones de la intimidad ("Los árboles enloquecidos por la comezón de los trinos y sin poderse rascar", XII). A veces imágenes rendidas con estilo expresionista, es decir, que en lugar de limitarse a recibir los estímulos de la realidad deforman la índole natural de los objetos y sobreponen a la realidad una manera personal de vivir, sentir, fantasear, recordar, pensar y querer: "A las detonaciones y alaridos del Pelele, a la fuga de Vázquez y su amigo, mal vestidas de luna corrían las calles sin saber lo que había sucedido [...] Las calles asomaban a las esquinas preguntándose por el lugar del crimen y como desorientadas unas corrían hacia los barrios céntricos y otras hacia los arrabales" . . . etc. (VIII).

En ambos estilos Asturias descuella por la energía, pero lo que dio a *El señor Presidente* una posición singular en las letras hispánicas fue, sobre todo, su expresionismo. Y en este surtidor de su estilo es donde lo "feo" natural se hizo "bello" artístico. Asturias no quiso formular una tesis exterior a la novela, pero dentro de la novela, en cambio, con la ironía, el sarcasmo, la exageración, la caricatura, la crítica intelectual, la alegoría, el esperpento, el propósito moralizador y reformista logró simbolizar una redonda concepción de la vida. Y por la vigorosa fuerza de esa filosofía personal aun los episodios más repugnantes —como el vómito del dictador sobre Cara de Ángel, como la lata donde da lo mismo comer que defecar— sorprenden como nuevos descubrimientos en una aventura que va creándose a sí misma.

Las frases brillan porque hasta la inmundicia ha sido puesta en estado de combustión. Y si las juntáramos aquí —cosa que no podemos hacer por falta de espacio— tendríamos una antología no sólo del lirismo de Asturias, sino también de las literaturas de vanguardia que siguieron después

de la primera guerra mundial: expresionismo, cubismo, creacionismo, dadaísmo, superrealismo.

La concepción del mundo de Asturias ha seleccionado de la realidad una triste materia para elaborarla novelísticamente. Una vez en el proceso mismo de la elaboración novelística, su visión lírica ha ido levantando todas las cosas. El lado lingüístico de esta ascensión puede observarse en su manera de manejar las palabras. Podríamos graduar, con escalones, los niveles por los que va subiendo la lengua: sonidos anteriores a la palabra articulada, onomatopeyas, jitanjáforas, regionalismos puestos en las bocas más incultas del vulgo, neologismos, sorprendentes aciertos en la palabra justa, finas creaciones verbales, metáforas. Y ya en este supremo nivel de la metáfora, Asturias canta y piensa con su "sien de alondra".

Cambridge, Massachusetts, 9 de agosto de 1965.

AMÉRICA EN LA OBRA DE PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

Por EUGENIO PUCCIARELLI

ABIUNDAN las imágenes de América. No siempre son fruto de una investigación desinteresada. Se mezclan en sus rasgos la pasión y el interés, prejuicios pertinaces y deseos incontrolados. ¡Qué extraño que el lector acabe por quedar perplejo!

Unos celebraron en América el advenimiento de un mundo nuevo, grávido de promesas, y no pusieron freno a la imaginación: las disonancias, que amargaban la vida de los hombres en otras latitudes y frustraban sus destinos, hallarían sosiego en estas tierras, que por ser nuevas prometían ser mejores que las conocidas. Errores e injusticias quedarían superados y un oasis de felicidad se desplegaba como una esperanza bien fundada para esta actitud optimista.

No faltaron otros que deploraron que lo nuevo se revelaba doblemente viejo: los conquistadores, expresión de una Europa en agonía, desgarrada por disensiones incurables, habrían llegado a estas tierras cuando las culturas indígenas se hundían en su ocaso. De esa infeliz conjunción sólo podía surgir un mundo caduco, condenado de antemano a ser inferior en virtud a sus progenitores. Toda obra futura quedaba sellada de antemano por este destino aciago.

El contraste entre imágenes tan opuestas podría explicarse apelando a las intenciones que movían a sus autores. Unas veces se proponían descubrir las razones que permiten entender el fracaso de una obra de cultura, y se caía en el factor étnico: indio, inmigrante y mestizo eran los responsables, o se acudía al factor telúrico y se elevaban quejas contra la naturaleza: desierto, selva, montaña, inmensos e indómitos,

siempre en acecho contra el esfuerzo mejor intencionado. Otras veces los estimulaba el deseo de apresurar el advenimiento de un porvenir mejor o rescatar los elementos valiosos hundidos en un pasado que amenazaba desaparecer por la acción del olvido. Pocas veces movía al escritor el limpio afán de saber, el propósito de penetrar en las entrañas de esta compleja y vasta realidad a fin de arrancarle sus secretos, y no desfallecer ante las dificultades que ofreciera para la consolidación de una obra moral.

Al linaje de estos últimos pertenece Pedro Henríquez Ureña.

Las preocupaciones estéticas, que aparecen en el primer plano de su actividad de escritor —como poeta, como ensayista, como crítico, como historiador de la literatura, como filólogo, como investigador de la cultura— incitarían a suponer que la vocación de Pedro Henríquez Ureña eran las letras. Nada se opondría a imaginar que el eje de su espíritu lo constituía la belleza y la meta de sus afanes la conquista de la expresión más depurada y, en última instancia, el goce de la contemplación artística.

Semejante interpretación tendría el inconveniente de ocultar un interés muy hondo, que sostenía todos sus afanes de escritor. Aludo a un ideal que, en el fondo, era de índole ética y que confería sentido al resto de su actividad. Para ese ideal, el hombre y su medio cobraban una significación fundamental. El medio era América, y hacia ella habrá que dirigir la mirada a fin de descubrir el repertorio de problemas que se ofrecen al hombre nacido o arraigado en este suelo.

En la mente de Henríquez Ureña, América no era una vasta extensión geográfica que configuraba un tipo humano y le imponía un destino. No era un continente gigantesco acariciado por las aguas de dos océanos, que encerraba dentro de sus líquidas fronteras tierras de fertilidad incom-

parable, desiertos inhóspitos, cordilleras, ríos, lagos, zonas calcinadas por el sol del trópico y regiones sumergidas bajo alfombras de hielo indiferentes y eternas. América no era la geografía.

Tampoco designaba a un grupo étnico homogéneo, distinto del occidental, morador de un mundo arcádico, donde los hombres, buenos por naturaleza, vivían felices en un estado de inocencia que le deparaba privilegios ignorados por los europeos, que un día, entre asombrados y codiciosos, llegaron a sus riberas para imponer nuevas creencias y someter a vasallaje a los nativos.

América no era tampoco una idea platónica, arquetipo sustraído al tiempo y ajeno a las transformaciones que deterioran toda cosa temporal.

América era un trozo de historia. Las dimensiones geográfica, étnica e ideal eran componentes del hecho histórico y se conjugaban de maneras diversas e imprevistas a lo largo y a lo ancho de ese mundo, ni del todo arcádico ni del todo salvaje, abierto de pronto a la curiosidad y a la codicia de los hombres llegados desde el otro lado del mar.

América no era un mundo ajeno, frente al cual se podía permanecer curioso o indiferente. América es nuestro contorno más inmediato, el teatro de nuestros afanes y luchas cotidianas, el escenario sobre el cual nos desplazamos de continuo sin poder evadirnos nunca del todo, la presencia más fiel en nuestra vida, que nos acompaña inclusive cuando nos alejamos de sus tierras.

En ese mundo vivimos, y toda vida humana es obra del propio que la vive, haciéndola todos los días en una extraña labor que consiste en contar con el pasado para forjar el porvenir, en entregarse a tareas y, al hacerlo, hacerse también a sí mismo. Ese mundo nos impone la exigencia de penetrar intelectualmente en sus entrañas y de conocernos a nosotros mismos, para alcanzar la realización plena de las

posibilidades que cada uno trae consigo y cuyo despliegue habrá de ser favorecido o impedido por el medio en que se halla inserto.

Conocer a América equivalía a recorrer un itinerario histórico. Y ese fue el camino que Henríquez Ureña se propuso transitar con ojos ávidos, dispuestos a sorprender todos los secretos que escondía en su seno esa ingente realidad. Su amor al paisaje no limitaba su actitud crítica, para no dejarse extraviar por el aparente desorden en que los hechos habrían de desfilar ante su golosa y asombrada retina.

Conocer a América equivalía a descubrir la fórmula que permitiera explicar la variedad de sus manifestaciones, su avasallador polimorfismo. Era menester entrar en su historia íntima: la de los conquistadores y la de los vencidos y, luego, la de los emancipados; apresar la red de creencias y aspiraciones que se tejía en el alma de unos y otros; seguir el desarrollo de las instituciones sociales y políticas; señalar los rasgos característicos de su literatura y de sus artes, espejo muchas veces de la vida colectiva, y situarla en el ámbito de la cultura universal.

Dos libros¹, aparecidos, uno, al final de su vida, y otro, póstumo, dedicados a la cultura y a las corrientes literarias, constituyen la coronación de pacientes búsquedas que le consumieron toda la vida.

De ellos emerge una imagen de América. No es rígida, no tiene la quietud de las figuras definitivas. Es dinámica, desarrolla un movimiento en cuyo curso alternan luces y

¹ *Historia de la cultura en la América hispánica*, colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1947, y *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura económica, México-Buenos Aires, 1949. Este último, escrito directamente en inglés, había aparecido en 1945 en las ediciones de Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts. Fue vertido al español por Joaquín Diez-Canedo.

sombras, avances y retrocesos, días de opulencia y largas temporadas de miseria, amor y odio. El resultado está lejos de ser desalentador: abre las puertas de una gran esperanza, señala el papel que le está reservado a América en el mundo del futuro inmediato.

La imagen elástica de América hispánica se despliega en un curso temporal, cuyas etapas, inspiradas en la periodización de la historia corriente, son: descubrimiento, colonia, independencia, anarquía y organización. De manera original va surgiendo el contenido de cada uno de estos esquemas. Henríquez Ureña no acude a los archivos en demanda de la verdad oficial, que en la mayoría de los casos suele ser la convención aderezada para justificar a los actores del grande o pequeño drama. Sus fuentes están en la vida de todos los días, tal como ha quedado consignada en las expresiones del pueblo: instituciones, legislación, literatura, prédica sacerdotal, alegatos en defensa de derechos, protesta por abusos en el ejercicio del poder. Rasgo original de esta exposición lo constituye el haber acudido a fuentes indirectas: mostrar, por ejemplo, el rostro de América tal como aparece en la imaginación de los europeos de la época.

Los navegantes, que por primera vez tocaban las costas vírgenes del nuevo continente, no podían dejar de contemplar la nueva realidad a través de las creencias que traían consigo y que eran parte constitutiva de su propia personalidad. Lo mismo había de ocurrirles a quienes llegaron más tarde. El eco de esa superposición de elementos se repitió después indefinidamente en la imagen que los europeos forjaron del nuevo mundo. De ahí la caracterización de América como "tierra de la abundancia", a tono con la impresión que el trópico produjo en los descubridores, y la concepción del indio como el "salvaje noble", reminiscencia de problemas que el europeo había planteado en aquellos

tiempos. Pronto la aspereza de la lucha por la colonización y, sobre todo, la impaciencia y la codicia de los nuevos amos había de agravar la relación entre nativos y extranjeros y poner en peligro la supervivencia de los primeros. Aparece entonces la prédica de principios éticos y políticos, que desde aquel momento se convirtieron en rectores de la vida americana: el derecho del individuo a su libertad y el derecho de la comunidad a la independencia. La lucha por el ejercicio pleno de ambos derechos costó muchas vidas y sacudió las entrañas de la nueva sociedad hasta poner en peligro su misma existencia. Todavía la meta no ha sido alcanzada plenamente.

La colonización, que dio origen a una sociedad nueva, laboriosamente constituida, desencadenó problemas como el de la integración social, cuya solución completa aún no alcanza a divisarse. Mostró también la desorganización latente, que estalló sobre todo con la independencia, al aflojarse las fuerzas que mantenían la cohesión de los grupos sociales. El tiempo hizo posible, sin embargo, un mayor ejercicio de la justicia y, con la independencia civil, alentó también la originalidad intelectual.

La naturaleza y el hombre de América adquirieron carta de ciudadanía en la nueva literatura y dieron a la producción un sabor original, que la destacaba sobre sus modelos europeos. Henríquez Ureña ha estudiado detenidamente las expresiones más salientes de este proceso de emancipación artística e intelectual, y ha apreciado a aquellos hombres de letras que se destacaron al mismo tiempo en el campo de la acción, y cuyas obras aportaban ideas de organización política contra las fuerzas del desorden.

Con la organización nacional, en aquellos países que por fin alcanzaron esa ansiada meta, desembocamos en los problemas de hoy. El repertorio de tales cuestiones, sagazmente desentrañado por Henríquez Ureña de la confusa realidad

de nuestro medio, podría presentarse esquemáticamente en estos términos:

Ante todo, la integración étnica y, a la par, sus proyecciones sociales. El blanco, el indio, el negro no han opuesto resistencias a su fusión en América hispánica, en contraste con la América sajona, pero las diferencias sociales constituyen todavía trabas injustas e insalvables para grupos enteros de hombres.

En segundo lugar, la preservación de la paz. Henríquez Ureña consideraba la guerra como una verdadera tragedia, tanto la que irrumpe desde afuera sobre las débiles fronteras de nuestros países, como la lucha intestina, que aflige a una comunidad entera y deja un saldo de destrucción y de odio que requiere varias generaciones para ser olvidado.

Luego, el problema que surge de la necesidad de imponerse un ideal ético, que, en este caso, resulta de asumir la conciencia de ser americano, a fin de no frustrar la posibilidad de ser íntegro y auténticamente hombre. No podemos vivir en actitud simiesca, adoptando modelos extraños y cambiando según los dictados volubles de la moda. Esa conciencia es, a su vez, la condición para alcanzar la emancipación cultural.

Henríquez Ureña se esforzaba por buscar nuestra expresión, es decir la manifestación genuina y espontánea de nuestra personalidad en el campo de las letras y las artes, el estilo de vida espiritual adecuado al hombre americano. Creía encontrarlo en la sangre, en la tradición asentada sobre la tierra, en el acervo de recuerdos de nuestros antepasados, en la inserción justa en el presente de cada país. Con ello se vinculaban los problemas del idioma, y la cuestión, debatida hoy con más ardor que en sus días, del contraste entre una literatura pura, ajena a los requerimientos extra-artísticos del medio y del momento, y de una literatura sometida a intereses políticos. Con expresión más certera presentaba el mismo problema en la antinomia: el arte puro y el arte como servicio.

Hasta aquí América como realidad. Pero decir realidad equivale a señalar un conjunto de problemas y, sobre todo, estimula a dirigir la atención hacia los ideales que confieren sentido a esa realidad histórica.

Por ser histórica, y la humana no puede abdicar de esa condición, la realidad se integra con la utopía. Uno de los ensayos más vivaces salidos de la pluma de Henríquez Ureña se titula justamente "La utopía de América". El contenido de su mensaje no es otro que la unidad política de América hispánica. Al esbozar este programa de acción se proponía contribuir a corregir la desorientación en que se debate y naufraga la vida de los principales países de América; prevenir la recaída en la barbarie, que acecha siempre a toda civilización; no ceder a la acción disolvente que las convulsiones de un crecimiento por momentos incontrolable ejercen sobre el cuerpo social de las naciones; impedir que los pueblos débiles acaben por ceder a la presión extranjera y enajenen con sus bienes materiales su soberanía política y su dignidad moral; dar una orientación espiritual a la existencia de hombres y mujeres.

No prohijaba la idea de una superponencia en que el empuje de la riqueza material ahogara toda iniciativa espiritual, ni de acumular poder para sobreponerse a vecinos inermes. Al contrario: un ideal ético dignificaba ese proyecto, que estaba lejos de parecerle irrealizable. Era el ideal de justicia que conceptuaba preferible al ideal de cultura. Con palabra rotunda lo expresaba: "es superior el hombre apasionado de justicia al que solo aspira a su propia perfección intelectual".

El ideal moral encaminado a dignificar la vida del hombre americano convertiría a estas tierras en la "patria de la justicia".

Rechazaba, por eso, con energía la idea de que América se limitase a quedar en la condición de apéndice de Europa, y

protestaba contra la pretensión de convertirla en territorio nuevo para la explotación del hombre por el hombre. Bregaba por una tierra de promisión en cuyo suelo los hombres, nacidos libres, hallarían justos sus deberes y su actividad habría de florecer en generosidad y en creación.

Agosto de 1966.

ALFONSO REYES O LA VIGILANCIA DEL ESPÍRITU

Por FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

A CERCARNOS a la literatura contemporánea significa en todo caso un riesgo del que quizá sí, quizá no, saldremos perdidosos los que nos prestamos a él aventurando una opinión y beneficiados, con la única forma de beneficio posible, quienes con la filosofía han aprendido o están aprendiendo que esta realidad que nos circunda sólo puede ser testimoniada por los fugaces mortales que la pueblan. Testimoniada mediante una de dos actitudes: la del que habla, atrevido, y conscientemente trata de olvidar que a la palabra se la lleva el viento —o el tiempo— y sólo pocas veces queda en la memoria de los hombres; y la del que calla, porque mira y comprende. La primera es una actitud vital, humana, azarosa, y debemos reconocer que tiene mucho de espectáculo o de juego desinteresado e inocente para quienes la contemplan; la segunda es la que asumen los que piensan, como Alfonso Reyes, que si la filosofía “como disciplina específica es perfectamente discernible, como movimiento mental es el instrumento mismo del deslinde entre lo histórico, lo científico y lo literario: la vara de medir no se mide a sí propia”, dice.

¿Qué me propongo ahora con esto que llamaríamos un breve intento de deslindar a Alfonso Reyes? Pues, ubicarlo en mi memoria personal, sin otra ambición ni mérito que los de haber sido —y seguir siendo— un lector más entre sus contemporáneos. Queden fuera, por desmesurada y ajena a mis fuerzas, la tarea de analizar sus obras y del vasto cuerpo de las mismas sintetizar su pensamiento en una valoración

que sirva para la historia de las letras en América. Otros la emprenderán con mejores luces; las mías no alcanzan más que para verlo en la discreta medida que ya previne. Pero, eso sí, para advertir su compañía en aquello que de ninguna manera han sido para mí *libros mudos, ni tintero insensible*, porque de ellos se alza la cálida palabra de un hombre y hasta el ademán incitador de quien gozó en el trabajo, que es siempre creación no interrumpida a lo largo de una vida.

Si hubiera de declarar lo que para mí significa Alfonso Reyes —fuera del deslumbramiento que me produce su manejo de la lengua, patente desde el primer artículo periodístico hasta el ensayo más ambicioso, desde la poesía con que juega hasta el tratado de teoría literaria (*El Deslinde*), sin olvidar sus *Capítulos de Literatura Española*, o la *Trayectoria de Goethe*, en que surgen al par el amor y la penetración en los trabajos y los días humanos—, diría que es el ejemplo de una actitud: la de la vigilancia del espíritu, su nota fundamental.

En esta América imitadora no hay cuidado de que se copie su estilo, porque el tipo de meditación imaginativa que contiene lleva siempre su sello personal, que es el de lo inespionado, el del que se mueve valientemente en predios transitados por otros, aprobando, disintiendo, gozando de las mismas cosas —creándolas, en cuanto las ve, ya que se trata del mundo de la cultura habitado por hombres, como él—, pero sin dejarse gobernar por nadie y sin pretender tampoco gobernarlos: a lo sumo, señalar a la atención de todos algo que su juicio ha visto y su corazón advierte. Pero, en cambio, lo que sería de desear que se siguiese es la actitud de vigilancia que ello importa. Es decir, que la siguiésemos nosotros, escritores argentinos, los más carentes de caridad americana; los que, en secreto y acaso sin darnos cuenta, aspiramos a olvidar nuestra lengua teniéndola en menos que cualquiera de esas baratijas extranjeras por las que cambia-

mos nuestro pan familiar, que por familiar es el que nos hace ricos. En *Tentativas y Orientaciones*, al indicar el peligro de las regiones fronterizas para estos negocios del idioma, dice: "figurarse que esto nos acerca al vecino es figurarse que renunciando a nuestro nombre de familia somos mejor recibidos en sociedad". Acaso nos venga bien esta advertencia a quienes, como nosotros, dentro de la familia americana de pueblos, hemos tenido siempre por frontera el ancho océano, línea flúida que no nos separa sino que nos acerca a Europa.

Alfonso Reyes, desde su atalaya personal —en Madrid, en París, en Buenos Aires, o en su biblioteca de México, amplia galería y torre de libros donde en los últimos años se dejó crecer la barba de duende o de sabio medieval que confirmaban sus ojos, curiosos de todas las cosas, sensual y amorosamente curiosos en una cara redonda, de niño al que la edad de viejo no le acibaraba la expresión ni le disminuía el entusiasmo— vigila todos los cabos a la vez; vigila sin ofender, porque para eso le vale su cortesía mexicana. Observa lo material de la casa, suya y nuestra, ya que su circunstancia es América, y cuida de que no se deterioren esos bienes. Pero lo que rigurosamente le importa no es tanto lo que pesa y cuenta en la balanza del mercado mundial, sino todo eso que es doctrina, ideales y normas de las instituciones, espíritu objetivo, en fin, de un Continente que estima por igual y le duele en cada uno de los países que se toque.

Yo no he olvidado su *Carta a una Sombra*, de 1953, publicada aquí clandestinamente y difundida por Repertorio Americano, la hoja que dirigía Joaquín García Monge en Costa Rica, y por Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, desde París. Era un año crucial para nosotros; el oscurecimiento de todas las libertades llegó hasta encerrar en una celda, dentro de esta prisión común en la que estábamos, a todos aquellos que, por tener la cabeza clara, se atre-

vían a disentir de la voz de orden, aunque fuera en el sagrado de sus conciencias; nada digamos de los que expresaban en voz alta su protesta, porque si no habían logrado salir a otras tierras más acogedoras, la pena era mayor y aún más implacable. Esa carta estaba dirigida a Pedro Henriquez Ureña que, de una patria común como es América, aunque se haya nacido en México o en Santo Domingo, vivió en la Argentina y compartió el pan y la sal con todos aquellos por cuyo destino preguntaba en ese trance Alfonso Reyes; pero por lo que esencialmente preguntaba a la sombra del humanista —que aquí murió cuando comenzaba a cerrarse el horizonte— era por el destino del espíritu en este rincón austral del que en ese momento se pretendía aventarlo.

No es el único favor, favor de preocupación, que debemos a Alfonso Reyes. Mucho antes puso su mirada en lo argentino, en el hombre de estas tierras, y para describirlo usó hasta el límite los poderes de la lengua española que él declara "lastrada por una ironía profunda, que al par la defiende de la pura embriaguez abstracta y de la estéril fascinación de lo inmediato". Hay que saber distinguir en esas páginas, en que mira nuestro modo de ser y nos censura con una sonrisa de simpatía, no la crítica del que observa de lejos y sin comprometerse, sino el apretón de manos en el que va la advertencia de un amigo.

En el apéndice de uno de sus libros, al referirse a la crítica alarconiana, confiesa que hace ya tiempo la ha dejado de lado. Es un pasaje en el que cree hacer alguna luz al respecto; pero en seguida se contiene, agregando: "y hoy saludamos, con alegría, al que nos completa y corrige. La continuidad del descubrimiento —ninguno está acabado— sigue siendo, entre los desastres del mundo, como en aquel instante remoto en que sentimos brotar la fuente de nuestras vocaciones, lo que más nos estimula a vivir". Estas pocas líneas bien podrían ser la definición de la actitud del hombre en el

mundo de la cultura, por él creado y perpetuamente redescubierto, ya sea en el plano de la poesía, de la religión o del pensamiento: mundo del que es ciudadano. De dos mundos, del de la realidad y del de las ideas —o sea, el de la aprehensión de la realidad—. O más bien, parafraseando el título de su libro, de *Dos o tres mundos*, porque siempre queda uno vacante para la imaginación, disparada a la aventura.

América, esa entidad platónica prefigurada por la utopía, pero real y palpable, como que ha nacido en ella, la habita y la ve un individuo que, por haberse paseado en aquellos predios de que hablaba yo antes dispone de un tiempo anterior y otro presente, es la porción del planeta que cobra sentido en un hombre dado y mediante su palabra: la primera preocupación del *humanista* Alfonso Reyes. Pero América entendida no como entelequia sino como la tierra de la que absorbe los jugos para su existencia terrenal. Es también la que lo sella como extraño y ágil habitante de lo que llamaríamos, precisándolo o deslindándolo de algún modo, el ámbito de la cultura de Occidente, para diferenciarlo de la que imperó aquí, entre los bárbaros, que no asustaron a Montaigne cuando decía: "Volviendo a mi asunto, creo que nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones, según lo que se me ha referido; lo que ocurre es que cada cual llama *barbarie* a lo que es ajeno a sus costumbres. Como no tenemos otro punto de mira para distinguir la verdad y la razón que el ejemplo e idea de las opiniones y usos del país en que vivimos, a nuestro dictamen en él tienen su asiento la perfecta religión, el gobierno más cumplido, el más irreprochable uso de todas las cosas".

Para apreciar en su valor lo que significa Alfonso Reyes no quisiera ceder a la tentación de ubicarlo en esa categoría de "ciudadano del mundo", que distingue a Goethe. Alfonso Reyes se le asemeja en algunos aspectos y en otros es distinto. Sobre todo en uno fundamental: ha corrido mucha agua

bajo los puentes, y aquella *Vaterland* romántica, que para el alemán se caracterizaba en hojas de roble, aquí, en este Nuevo Mundo, se ha cargado de ramas y frutos desconocidos que es preciso echar en cuenta. En primer lugar, la realidad social, el movimiento de las clases, los avances de la técnica, que no podían sino avistarse como en un indeciso amanecer por los hombres más audaces de fines del XVIII y comienzos del XIX.

— Pero en lo que se asemeja al alemán este *hombre de letras* americano es en el equilibrio entre razón y *demonio familiar* que lo acecha a la vuelta de las páginas; en la multiplicidad de sus intereses especulativos y en la fruición de vida *viva* que siente en todos ellos; y, por fin, en la expresión o comunicación calibrada y varia con que da suelta a sus desvelos y entusiasmos. Alfonso Reyes escribe ensayos, tratados, cuentos, poesía (es la que vive en él continuamente, como presencia de la imaginación sobre la razón, de lo que intuye a despecho de lo que ve y le hace volver la vista al sueño, escalón de la utopía); publicaba “*marginalias*”, que eran abreviaturas de ensayos mayor, especie de florescencias en las que se divertía, por juego, y entregaba a los periódicos como simple espuma de su labor. Ninguna cosa puede ser dejada de lado en lo que hace, y todas participan del aire y movimiento de su vida: son cosa fluyente, como la misma existencia en la que está inmerso, y al igual que ella inapresables.

Porque al querer deslindar a Alfonso Reyes la dificultad no está en que nos parezca abstruso su pensamiento o demasiado inusual lo que siente. Al contrario, este humanista cortés es buen amigo de las cosas terrenales y buen compañero de quien solicita ir a su lado: campechano y sonriente, a veces se nos antoja un diplomático doblado en agricultor. Es difícil porque es amplio, y el abanico de su mirada lo observa todo a la vez: tierra, cielo, infierno, pasado y presente. Tan pronto habla de la antigua retórica, como de las vispe-

ras de España; de la crítica en la edad ateniense o de la última Tule. En su tomito, *Dos o tres mundos*, se entretiene en hacer como que recuerda —y en realidad caracteriza, inventa, narra con elementos psicológicos definitorios— las memorias de un súbito alemán, en aquellos pequeños y apretados capítulos que firma en México, marzo de 1912, titulados *En las repúblicas del Soconusco*. Si las traigo a colación es porque muestran una veta popular y criolla, de humor festivo, en este intelectual que tan pronto andaba entre libros como entre hombres en la sierra, palpando la gracia de los suyos y de los fraguados extranjeros que se aclimataban en su pueblo.

Estudioso de Alarcón y de Góngora, enamorado de Sor Juana Inés de la Cruz, es también, como ellos, un sensual de la palabra. La observa, la cuida y la quiere; la conoce como filólogo y la usa como estilista. Como los buenos amantes, el objeto de sus ansias se le transparenta en los ojos; y de la abundancia del corazón habla la boca. En *Tentativas y Orientaciones* hay un “Discurso por la lengua” —conferencia leída en agosto de 1943 ante los maestros de escuelas secundarias extranjeras en la Escuela Normal Superior de México— que no es un panegírico inflamado sino una definición, en la que tanto se admira el poder de síntesis como la viva y rica pintura del panorama. En el siguiente párrafo, que transcribo, quisiera que se advirtiesen los verbos que dan movimiento al estilo y la calidez de la argumentación, cuya temperatura consigue con los adjetivos; el nombre es el tema, el sustantivo, el objeto que se ve como en teoría: “Sólo declaro al comenzar que considero como un privilegio hablar en español y entender el mundo en español: lengua de síntesis y de integración histórica, donde se han juntado felizmente las formas de la razón occidental y la fluidez del espíritu oriental; tan ejercitada en las argucias intelectuales como en las libres explotaciones del ánimo, ya en sus escolásticos o en sus místicos: lengua cuyo atletismo admi-

te el transportar fácilmente las crudezas terrenas hasta el cielo de las ideas puras, o el hacer bajar los arquetipos hasta los afanes del trato diario, según se advierte, para ambos extremos, en el diálogo eterno de Don Quijote y Sancho; lengua lo bastante elaborada para captar las regularidades y exactitudes, lo bastante audaz para respetar las temblorosas indecisiones del misterio; capaz de la matemática como de la lírica; valiente en la cordura y en la locura, y cabal en su registro de las posibilidades humanas... Y así sigue en su exégesis hasta llegar al convencimiento y demostrar que esa lengua, tan movida y amada, tiene notas fundamentales: la comunicativa e intelectual, dependiente del dominio uniformado por la gramática, relacionada con la lógica; la acústica o fonética que revela los humores afectivos y está relacionada con la estética; y la expresiva, donde se advierte la humedad del afecto, la modalidad sensitiva y el patetismo. Es, probablemente, este "Discurso por la Lengua" el germen de donde saldría más tarde su tratado de teoría literaria *El Deslinde*, estudio mucho más ambicioso y sistematizado —aunque le llame prolegómenos— y que publicara en El Colegio de México en 1944.

En suma: este intento de aproximación a Alfonso Reyes no quiere sino hacer patente lo que ha significado para mí, una de sus más desconocidas y lejanas lectoras. Con atrevimiento podría repetir lo que Gabriela Mistral dijo de Martí, llamándole el maestro más ostensible en su obra. En la mía, incompleta y dispar, no se verá más que como aspiración la figura de un maestro. Claro que Alfonso Reyes es irrepetible, aunque predique con su actitud una lección que todos estamos obligados a seguir si no queremos interrumpir este diálogo que, en buena parte por él, se ha entablado entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Diálogo de conciencia, lenguaje de entendimiento en el que la cortesía es la prueba de la cultura; buena sociedad de Occidente a la que llegamos sin

olvidar lo que somos, ni dejar de lado lo que se espera de nosotros que sepamos, si queremos que se nos admita con entera confianza.

Octubre de 1966.

MARECHAL O EL ARGUMENTO DE DIOS SOBRE LAS COSAS

Por OSVALDO ROSSLER

MARECHAL corrió el peligro de anclar en el ingenio. Lo salvó su catolicismo, lo cual no quiere decir que el catolicismo salve en todas las circunstancias a un artista. En este caso sí, porque el ingenio no quedó muerto y con la ayuda de la teoría trascendente, constituyó una fórmula efficacísima. Y el poeta se salvó de un riesgo aún mayor: del pecado de la soledad, de esa exacerbada y muchas veces maligna madurez que surge del contacto diario con las palabras. Cuando comienza a ser el dueño de la equívoca ciencia del lenguaje, la sensación de Dios lo enfrenta con otra verdad y se rejuvenece. A partir de ese encuentro se adensa la expresión, se afinan los engarces. El esplendor verbal es el correlativo reflejo de una salud de fondo. Y el milagro de Marechal es éste: su rejuvenecimiento tiene carácter permanente. Como un bien esencial que desconoce la fatiga va de un poema a otro poema, afiánzase de una canción en otra canción. Es una herencia interna que no acaba. Admitida la luz, gustosa el alma de saberse poseedora gradual de un luminoso sentido de la existencia, no puede haber ya dudas, trance de opción entre dolor y gozo, entre alegría y soledad. Pero ni aquel será el gozo del ingenuo, ni ésta será la alegría de los inconscientes. Vivir en la esperanza es padecer otra angustia.

Al igual que otros creyentes, el autor de los *Sonetos a Sofía* parte de un "pensamiento trágico", y sin desconocer el drama que se agita en esta relación de Dios con sus criaturas, llega a la percepción radiante de los místicos.

Antes del paso hacia la profundidad del ser, Marechal era el intuitivo que obedece a los desórdenes de su imaginación. Desde el momento en que advierte las raíces de su condición angélica de intermediario de la belleza ("El poeta sólo es un instrumento del Primer Amor"), el alma en posesión de su destino, torna a crecer por reflexividad. Es aquí cuando la poesía puede correr peligro de muerte, ¿pero de qué otro modo poseería el alma la materia de amor que viene desde lo alto, sino por obra de la inteligencia? Sólo así el alma puede participar en su combate máximo y consumirse en el sabroso fuego que la exalta. ¿Poeta místico, entonces, Marechal? Nada de eso, poeta católico, y eso ya es mucho.

Nuestro poeta no tiene otro don que recrear palabras y a ellas se entrega con esa vocación riesgosa de los que llegan a comprometer su propio bienestar con tal de reiterar la magna travesía del Verbo, y así nombrar las cosas, darle la más visible identidad al mundo. La peripecia y gozo de ordenar imágenes nunca se agota. Pedir en estas condiciones el "sacrificio dell' intelletto" sería incomprensible. Porque ocurre, además, que hacer poesía no es un hábito intelectual sino un estado de gracia.

Este poeta católico que en sus momentos más exultantes se siente un hijo venturoso del Dios Padre, a veces, es claro, desconfía. Es muy sabido, no es la piedad sino el orgullo quien templea las palabras. El mundo mientras tanto lo rodea con su magnificencia, con su sabor terreno rico de origen y de porvenir. Si el poeta es un producto de la divinidad tampoco hay hierba, por frágil y menuda, que no lo sea. Lo sobrenatural anida entre los seres y las cosas, se encarna en el silencio de la naturaleza, vibra en el desarrollo de cada acto. Frente a estas certezas, el tono celebrante de nuestro poeta nunca se modificará. Hay un sentido reverente ante la vida que es el respeto de la criatura ante la manifestación visible del Creador. El cordero, la fruta, la doma de

caballos, hechos de la contemplación y del coraje, tienen esa armonía de lo que está sustentado por la arquitectura del amor. Donde el ojo común observa un cuadro de repeticiones y de opacidad, esa mirada ideal del poeta se regodea con el milagro. El entusiasmo creador es una fragua donde el orden existente retoma otro fulgor y donosura, se reviste con símbolos.

Esta acción de alabanza responde a una intuición de la divinidad y exige un tono, un ritmo, una disposición hermosa y ajustada de palabras: nadie puede alabar desde el desorden. El mundo está para ser ensalzado, pero ¿quiénes lo ensalzan? Hay que mostrar ante los otros la verdad que uno ha conquistado o le ha sido revelada, hay que dar algo del caudal interno, irradiar fe. Es en esta actitud en donde vemos la catolicidad de Marechal en pleno, sin mengua del artista. Su obrar está dentro del canto. Su acción se rige por la proporción de la materia que trabaja. No nos ofrece una oración sino la exactitud del arte. Y la alegría que nos comunica puesto que arranca desde lo hondo no nos es dada sin esfuerzo. Ha debido vencer las acechanzas de la noche, amurallar a ese dolor que logra subsistir, que nunca morirá porque no debe morir, porque es el fiel que ordena la balanza, esa otra faz que pide el ánimo para que el júbilo no degenera en animalidad.

Marechal en su segunda madurez llega al teatro y la novela. Crea héroes, esa otra dimensión de la poesía. ¿Héroes?, seres en suma que sobrellevan la alianza de la carne con el espíritu. El poeta detrás de ellos entona idealidades, urde arquetipos. *Adán Buenosayres* no puede ser considerada como la novela de un poeta, sino como otra obra poética que identifica al lírico. La unidad de trabajo no se ha roto. Ha variado el ritmo, surge corpórea la ciudad, juegan los argumentos sin que estas alternativas hagan variar la imagen de las cosas ni la esplendente jerarquía del lenguaje.

Mayor en cambio es la apertura sobre el mundo real. Otras riquezas, la observación psicológica, la ilación de situaciones, amplían el cuadro artístico. Es el afán, es el ideal de la poesía, ese que se afinó y disciplinó en el verso quien determina esta expansión, este impulso hacia nuevas direcciones. ¿Y cuál es ese afán sino impregnarse de todo lo humano, no para apaciguar la sed de la existencia, sino para acrecerla con esa inconsciencia y esa sabiduría de los orgullosos de Dios?

Setiembre de 1966.

LA VENTANA MÁGICA

POEMAS

Por NELLY SACHS

Así GOTEE de la palabra:

Un pedazo de la noche
con brazos extendidos
sólo una balanza
de pesar fugas
ese tiempo sideral
hundido en polvo
con las huellas puestas.

Ahora es tarde.
Lo leve sale de mí
y también lo pesado
los hombros ya se van
como nubes
brazos y manos
sin gesto de llevar.

Muy oscuro es siempre el color de la nostalgia

así la noche vuelve
a posesionarse de mí.

YA NO RECUERDO
donde pájaros cantan
o
si hay sollozos en el mar
lleno de ángeles de la profundidad
que tiemblan el pavor sagrado
de ser tirado al aire

Nunca sé
si los deseos pavorosamente devorantes
esos peces-espada
calando
las pieles suaves de los milagros del alma
se acaban en la almendra llameante de la tierra
y si el universo afligido
en una vuelta de la noche
no apagó de un soplo mi negra luz

porque durmiendo perdí de nuevo
una palabra de amor

QUIÉN LLAMA?
¡La propia voz!
¿Quién contesta?
¡Muerte!
¿Se pierde la amistad
en el acampar del sueño?
¡Sí!
¿Por qué no canta ningún gallo?
¡Espera hasta que el beso del romero
nade sobre el agua!

¿Qué es eso?

¡El momento abandono
del cual cayó el tiempo
muerto de eternidad!

¿Qué es eso?

Dormir y morir no tienen adjetivos

(Traducción de Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert.)

TRES CUENTOS DE HUMOR

Por GLORIA ALCORTA

MATRIMONIO SAGRADO

Humor futuro

SIEMPRE le tuve miedo al amanecer, pero desde que estoy casada me resulta un suplicio ver salir el sol.

A las cinco en punto, Juan se despierta con un grito. Me da la espalda, como si le avergonzara estar acostado cerca de una mujer, se levanta, va a la ventana, se persigna, abre los brazos, y permanece silencioso durante ocho o diez minutos, con los ojos enclavados en el olivo de enfrente. Sin echarme una mirada, hunde la cabeza en el lavatorio, se jabona, se enjuaga y se seca. Hace media docena de flexiones y empieza a vestirse. Mientras lo tengo cerca aprovecho para acariciarlo. A veces, hasta le beso la espalda. Su piel, durante la noche, se pone perfumada y mullida, pero a la mañana se vuelve áspera. Ella es la culpable de todo, la causante de que nuestra habitación sea tan húmeda y anónima. Cuando éramos chicos, Juan me llevaba al bosque y me escondía entre las hojas, como un tesoro. Los días domingos, se ponía orgulloso porque mi madre me hacía rulos largos e íbamos a misa los tres, caminando. En el pueblo decían, al vernos pasar: "¡Ahí va el Juan Funes con su novia!... El muy vivo se eligió la más churra y eso que parecía medio frailón". Pero todo ha cambiado desde que Ella se apoderó de él. Ella se interpone, acosa. En aquel entonces no quería que nos amáramos y que Juan me llevara al bosque, pero a Juan no le importaba de Ella en aquel entonces.

Mi marido se pone la camisa, los calzoncillos, las me-

días. No me mirará hasta que sienta deseo por mí. Quizá esta noche después de la cena, si se cansa de leer el diario antes de quedarse dormido... No quiero su deseo, quiero que me mire... ¡Quizá esta noche! No es seguro. Todo depende de Ella.

Juan se viste más lentamente que de costumbre, y le pregunta por milésima vez: —¿Me quieres?... — Y él, por milésima vez, no me contesta.

Los años han pasado. Mi marido envejece a ojos vista. La mañana es fría. Tendrá que caminar rápido si no quiere enfermarse, aunque, a decir verdad, Juan no se enferma. No tiene tiempo. Ella es exigente. —“Querido, ¿podrías seguir viviendo si me muriera?”— Mi pregunta no tiene el menor sentido. Juan se abotona el hábito. Un botón, dos botones, tres... Faltan varios; tengo tiempo de mirarlo un rato más. Su pelo ha perdido el brillo y su boca no tiene ya la curva malintencionada que me hechizaba. Ocho botones, nueve... —Querido, ¿por qué no haces como los demás y te vistes de laico?— Pero Juan alza la cabeza y se va sin responder, con su libro de oraciones en la mano y su gran hábito abotonado hasta arriba. Ella lo espera, y a Ella yo la odio.

EL HOMBRE DE LA CABEZA DE MADERA

Humor fantástico

No bien entré en la última sala del palacio, lo reconocí. Estaba parado al lado del busto de Napoleón, debajo de una corona. Su uniforme no era como el de los demás soldados. Tenía charreteras de oro y una cruz traslúcida en el pecho.

Hacia once meses que yo sabía de su existencia. La noche de mi cumpleaños, mis tíos Gerardo y Poroncho me con-

taron la devoción del húsar por Napoleón y su vigilia cerca de la tumba imperial en las tinieblas de un edificio lleno de cañones. Yo sabía que para poder acercarme al héroe que en un momento de fervor patriótico se cortó la cabeza de un sablazo y la posó en la falda de Bonaparte, tendría que entrar sin testigos en ese edificio que llaman LOS INVÁLIDOS, y esperar, disimulada detrás de alguna bandera, a que los guardias despacharan a todos los visitantes.

Sólo entonces, el hombre de la cabeza de madera me miraría.

Aproveché el primer domingo de buen humor maternal para salir de casa sin acompañante. Entré junto con los turistas y me escondí en la sala indicada por mis tíos. Esperé mucho tiempo y, de pronto, oí el chirrido de la última puerta. Alguien respiraba a mis espaldas, alguien con charreteras de oro y gran shakó en la cabeza. Me di vuelta... Ese hombre no era un desconocido. Había amado al Emperador y tenía olor a nieve.

Lo miré sin miedo y él me tomó de los hombros y me besó. Sus labios eran duros como los de una muñeca. En cuanto a sus ojos, de tener pupilas posiblemente hubiesen sido negras. En su cara, solamente el bigote parecía de verdad. Sobre la pared había un inmenso cuadro de batalla y contra la pared, una cama de hierro y una mesita con una vela encendida.

El soldado tomó mi mano derecha en las suyas y la apoyó sobre el cuadro. Al principio, no sentí más que la rugosidad de la tela, pero de pronto, algo me hizo estremecer. Era el filo de una bayoneta. Mi palma empezó a arder, la nieve me ennegueció, pero me mantuve firme. Mis dedos siguieron avanzando por el campo de batalla y se detuvieron al sentir temblar algo húmedo. No retiré la mano; hice el signo de la cruz con la izquierda porque adiviné que un moribundo buscaba

guarecerse en mi palma. Lo que ocurría era triste. La bata-
lla estaba perdida y su caballo yacía en el frío, muerto.

Cuando el soldado que había amado al Emperador arran-
có mi mano derecha del lienzo, mi palma chorreaba sangre.
El hombre balanceó la cabeza, me acarició la mejilla, se en-
jugó el bigote y sin decir nada empezó a desvestirse.

Primero se quitó el shakó, luego las charreteras, el sa-
ble y las botas. Sus hombros temblaban mientras se desa-
botonaba el uniforme. Cuando terminó, extrajo algo blanco
de una mochila y se lo calzó por la cabeza. Era un camión
parecido al que usan las monjas. Se acercó a la cama y se
deslizó debajo de la frazada. Luego se persignó, rezó, se
destornilló la cabeza y la posó en el suelo. Me hizo señas
con la mano para que apagara la vela, pero antes de obedecerle
vi que me miraba desde el piso con sus ojos sin pupilas
llenos de agua.

No recuerdo cómo logré salir del museo. Sólo sé que
mi madre me congratuló por haber visitado un edificio his-
tórico. Un mes más tarde, cumplí doce años y el día de la
fiesta, mis tíos Gerardo y Poroncho me preguntaron si había
visto al hombre de la cabeza de madera en LES INVALIDES.
Pronunciaban las palabras francesas con deleite: LES IN-
VALIDES. Se reían, se reían a carcajadas. Les contesté que no.

FLOR DE CHUNG

Humor japonés

Durante cincuenta y ocho días me dejaron en paz. Des-
confiaban de mí, lo sentía en el olor inhóspito que despe-
dían sus ropas cuando entraban en el negocio, pero afortu-
nadamente no se decidían a romper relaciones con el hombre
más rico del barrio. —¿Y? ... ¿Siempre sin noticias de su

esposa, don Chung?... — Flor es libre, señores —les res-
pondía sin soltar la plancha. Las mujeres llegan con el vien-
to y se van con la luna. Hay que dejarlas. Los días se hacían
muy largos y las noches cada vez más breves. Sabía que era
inútil aferrarme a la idea de que el Paraíso podría llegar a
ser terrenal para un enamorado. Todos mis vecinos no me
debían dinero y la señora De los Santos terminaría por dela-
tarme. Nunca me había perdonado lo del conjunto verde.
Era de "soie sauvage", ¡japonés de porquería!... No quiero
tu dinero, quiero mi conjunto verde. Me hubiese convenido
mudarme de barrio, pero Flor era demasiado frágil para
viajar.

Apenas caía la noche, yo cerraba el negocio y, después
de una rápida incursión en la cocina, bajaba al sótano. Las
paredes y las alfombras de mi refugio oían a nardos recién
cortados. Cuando mi mujer me servía el té, se inclinaba ha-
cia adelante y me hacía respirar el calor de sus pechos. ¡Va-
mos Chung!... No puede seguir así. Mírese al espejo. Está
enfermo. Pero yo no me inmutaba. Era indispensable con-
servar la serenidad. "Nunca miren a un hombre a la cara,
señores, mirende el alma".

Como era de prever, una tarde de verano llegaron los
de la policía. Tan pronto los vi en el zaguán, posé la plancha
sobre la mesa y les entregué las llaves. Sin un saludo, sin una
palabra cortés, empezaron a registrar la casa. El más corpu-
lento, cuando volvió del sótano, tenía la cara congestionada,
y el otro, un mechón de cabellos negros en la mano. Me mi-
raban como si yo fuera el interior de la luna. —¡De modo
que la tenías escondida, eh!... y en cucullas, sirviendo el té,
con moño en la cola, igual que en el cine... Te felicito—.
La cara del oficial parecía un gran globo rojo a punto de
estallar. Me asió de las solapas y me apretó contra el mos-
trador. —¡Pornógrafo! ¡Crápula!... La tenías con las tetas
al aire... Asesino!

Cuando se cansó de insultarme, me pegó y me escupió a la cara: ¡Vamos!!, confesá, ¿cómo la mataste? Pero yo sólo alcancé a decir: No, no la maté, señores, se murió solita. Y el hombre me escupió nuevamente mientras el petizo seguía petrificado, con el mechón de cabellos en la mano. ¡No la maté!, insistí. No quise que me la llevaran, eso es todo. Cumplí con las obligaciones de mi profesión. Hace quince años, también la embalsamé a la presidenta. —¿De qué presidenta estás hablando?... —De la del presidente, señores, ¿no se acuerdan? Hubo una especie de ronquido estupefacto seguido por un silencio de yeso. Creí que me dejarían en paz aunque fuese por un ratito, pero el petizo se despertó, lanzó un aullido y se arrojó sobre el teléfono. —¡Ola!... Soy yo, el Chiche. ¿A que no sabe lo que encontramos en la tintorería? Al tipo que la embalsamó a la presidenta... Lo tenemos aquí... y a ella también... Pero, no, ¡animall! a la presidenta no, a la japonesa.

El justiciero, al soltar una carcajada, se volvió a congestionar. Hacía rato que el aire no llegaba a mis pulmones; yo les había mentido con eso de la presidenta y me lo iban a hacer pagar. Cuando vi que se aprestaban a bajar al sótano, cerré los ojos, decidido a dejar que me golpearan antes de ver el cuerpo de mi Flor convertido en una imagen obscena por los representantes del orden.

Setiembre de 1966.

BOCETOS PARA RETRATOS

Por LUIS SEOANE

Entierro de Juan Gris

JUAN GRIS. Villa Germinal —Quartier Mont Fleuri— Route Nationale N° 98, Hyères. ("En esta villa dormida fantasmas de ingleses muertos de consunción", D. H. Kahnweiler.) 19 de enero de 1927, aumenta la tensión y el asma del artista. Morfina.

París, 11 de mayo. Fallece el pintor Juan Gris. El 13 es el entierro. El duelo, hacia el cementerio de Boulogne, lo presiden su hijo Georges, Picasso, Lipchitz, Raynal y Kahnweiler. En el cementerio, ya se sabe, sólo el silencio, ni discursos ni ceremonia religiosa. Solamente una gran corona de flores con lazo y cinta donde consta la siguiente inscripción en letras plateadas: *A Juan Gris, sus compañeros de lucha*. Es el envío de los anarquistas españoles desterrados en París a su camarada muerto. Unos hombres silenciosos están detenidos, allí, en el cementerio, junto a la tumba que rodean los otros camaradas del muerto, pintores, músicos, poetas que fueron sus amigos. Hombres enjutos de persecución y miseria, bigotes rebeldes sobre rostros pálidos, gorras de plato con la visera ladeada, alguno con sombrero hongo, blusas azules, grises, con folletos y libros en los bolsillos, hermanos de los personajes de Steinlen, colaboradores y lectores de *L'Assiette au Beurre*, revista en la que colaboró Juan Gris juntamente con sus otros colaboradores en libertad y sus colaboradores en prisión; de la *Revue Blanche*, leída por "los curiosos, los delicados, los independientes, los artistas", a 12 francos la suscripción anual, la de lujo a 25, a

60 centésimos el número. Ni discursos, ni ceremonia religiosa. Nada. Sólo unos cuantos silenciosos camaradas, pintores, poetas, músicos. Y los camaradas anarquistas casi todos desterrados de España. Algunos de barbas canas, barbas de santos, huídos de Barcelona y de Madrid, otros con bigotes caídos de ballesteros medievales, un pañuelo al cuello, las mujeres llevando cinta con lazo, gran moño y sacones entallados casi masculinos, grises, sobre las faldas largas. Todos oliendo a pólvora, a verdad, a justicia. Compañeros de José Victoriano González, anarquista madrileño que acariciaba cariñosamente a los perros con la mano izquierda, por si resultaban ariscos y le mordían no lo hiciesen en la derecha con la cual pintaba las botellas, pipas, guitarras, al modo cubista, y firmaba Juan Gris. La cinta de la corona que expresaba "A Juan Gris, sus compañeros de lucha" tenía seguramente, no lo consigna nadie, los colores rojo y negro de la bandera de las conmemoraciones populares de la Federación Anarquista Ibérica. Al arrojar los sepultureros las primeras paladas de tierra sobre el ataúd esos hombres cantaron bajo una canción revolucionaria española, de lucha, de amor, de sangre, de muerte, de vida, y no les importaba, como a los otros, los pintores, poetas, músicos, etc., que les escuchaban respetuosos, tanto el pintor Juan Gris como el hombre José Victoriano González, capaz de soñar alguna vez con ellos, colectivamente, en las reuniones clandestinas, en tugurios miserables, en catacumbas, y de hacer un dibujo como una bomba o un tiro para *L'Assiette au Beurre* o cualquier otra publicación anarquista.

Su hermana escribió en una carta a D. H. Kahnweiler: "puede decirse que fue rebelde, pero un santo".

Mark Tobey, desayunando

Mark Tobey desayuna despaciosamente en el comedor del Hotel Jura de Basilea, en una mañana de 1963. Exactamente sobre él cuelgan en la pared unas litografías del pintor francés Manessier. A lo lejos, el comedor es muy amplio, unos pequeños óleos de Rouault. A la entrada del comedor, en el vestíbulo, una vitrina con estatuillas etruscas. Dentro del comedor, casi en el centro, otra, también con estatuillas etruscas. Todas excavadas en sus vacaciones de Italia por el dueño del hotel, un aficionado a la pintura y a la arqueología. Tobey sorbe lentamente su té con leche. Tiene cabeza de imagen románica en madera policromada. De alguien que busca la verdad, de un peregrino del siglo XII o del XIII, como se encuentran en relieves de las fachadas de casas viejas de casi a orillas del Rhin, también policromadas así, con barbas castañas, entrecanas, y una leyenda en alemán antiguo en letras góticas, indescifrables para nosotros, que se refiere al Apóstol Santiago en Compostela. Tiene barbas del Pórtico de la Gloria. Se percibe a través de su rostro que busca santidad en cualquier religión, en filosofía o en pintura. Se percibe esa búsqueda en su rostro y en sus obras: *Mundo de ágata*, *Espacio rosa*, *Viaje blanco*, *Constelación*, *Tránsito*, *Estructura caligráfica*, etc. La mirada de esa mañana en el Hotel Jura se sume en el infinito, flota, lejos del desayuno, del té con leche, de los cuadros de Rouault, de las litografías de Manessier (se sienta debajo de ellas seguramente para no verlas), de las vitrinas con estatuillas etruscas del dueño del hotel, aficionado al arte y arqueólogo, que se dirige hacia él, de los otros viajeros que desayunan en ese comedor, una familia posiblemente católica de Baviera, otra seguramente protestante del mismo cantón de Basilea. La religión se les nota en los rostros. Un hombre solo, una mujer sola, una pareja... Mark Tobey percibe en el espacio, los

ojos sosteniéndose aislados en el aire, las formas que persiguen al hombre, bañadas por la luz que dibuja en esa atmósfera una especie de escritura blanca, una nueva claridad en el espacio. El dueño del hotel le saluda. Tobey sonríe. Es la sonrisa de un profeta Daniel con barbas. Sonríe y saluda. La mirada se vuelve a la realidad, los ojos regresan a las órbitas, al té con leche, a sus propias manos, a la familia protestante del cantón de Basilea y a los aldeanos católicos, más ruidosos, de Baviera, etc.

NOTA: Resulta muy difícil explicar por el rostro la obra de un pintor, sobre todo cuando el pintor parece ensimismado y cree que sus ojos no miran concretamente hacia nada y que están detenidos en el tiempo.

Jules Bissier, himalaya

He aquí a Jules Bissier, un hombrecito gordo y calvo, ojos viejos enterrados bajo pesados párpados, cara redonda, fuerte nariz, trazando silenciosamente una leve línea en una gran mancha de tinta china. La mancha semeja una pera, o una jarra, o un sol. Cualquiera puede ver la mancha, las manchas. Las líneas que traza pueden parecerse a una pata de araña, a la huella de cualquier insecto que se arrastre, o las de un pájaro minúsculo, las jarras y el sol, o un círculo como el del sol, en negro o en colores, pueden ser el punto de partida. A su lado o encima le basta con dibujar una cruz, un cuadradito o una letra cualquiera, una Y del revés, o una A, o una H. Dibuja sus canciones: Las dora, las platea. Las que sólo él canta. "Hace falta que pague por todo". "Cuando yo cojo mis pinceles, se disipan los fantasmas", afirma. Usa esos pinceles y la pintura, óleo, acuarela, témpera, tinta, la que sea, con unas manos gordas, cuidadas, de monje benedito. Con ellas, trazando delicadísimos signos, leves man-

chas, semeja al microcosmos. Sus pinturas 18 x 22, 16 x 25, 12 x 22, son un conjunto celestial cantado a esos fantasmas que acosan a este hombrecito gordo y calvo. Resultan su espíritu convertido en forma, en breve canción pintada. Jules Bissier no dialoga con la naturaleza sino consigo mismo. La naturaleza es un gran fantasma que él trata de conjurar. La naturaleza es también esa voz interior, apenas oída, que los demás pueden contemplar transformada en miniaturas. La catedral de sus oraciones resulta ser el Museo de Basilea. "Museo de Basilea: gran albergue sagrado", escribe Konrad Witz su santo patrono. En Hagnau, a orillas del lago Constanza, trabaja precisamente en su propia alma, en sus aguadas, en sus miniaturas. Durante muchos años lo apartaron del mal, de las camisas pardas y de los fantasmas. Jean Arp le llama "Un Himalaya pintor de miniaturas". En la pequeña tela, en el trozo de papel, deja, como al azar, unas manchas, unas líneas. El se entiende. Trabaja en Hagnau y en Ascona, alternando ambas poblaciones, como un miniautor del medioevo encerrado en su celda, en estado de gracia, con la ventana abierta al norte. A su alrededor, con alas, como querubines, tinteros, barnices, lápices, plumas, hojas de oro y de plata, agua, pinceles, papel. A este hombrecito silencioso, gordo, calvo, otro artista lo comparó al Himalaya. Así suelen comparar los artistas a quienes admiran para que todos entendamos.

(Jules Bissier murió hace apenas un año, en 1965. En Buenos Aires, que sepamos, no se publicó noticia de la caída de este Himalaya de las miniaturas.)

Mayo de 1966.

ARBOL DE SAL

Por JOSÉ PORTOGALO

TE ADJUDICAN un nombre,
todo un pasado de oro y negro,
de púrpura y niveo horóscopo del día,
y tienes ya en tu piel, tus huesos solidarios,
tu clara noche plena de latido y de mundo.
Comprendes que no estás aislado con tu muerte
y el coágulo insoluble de tu vida en la greda.
Días llenos de sol, de hermosura imperfecta de las formas,
aguas que corren ágiles mordiendo las malezas,
potros que se enfurecen en las playas,
trenes que trizan fúlgidos el mármol,
jornaleros sin pan —manos de trigo—,
colibríes, gaviotas, albatros engarzados en las nubes
y una flor encendida sobre el pasto,
hablan de ti.
Noches descascaradas de la tierra,
color relampagueante de raíces trenzadas,
eriguídas junto a un charco, entre el silencio
y el vaho que se estira jaspando ventanales,
se aglutinan en ti, sobre tu voz, en húmeda
corteza mineral y polvo de alacranes.
En ti perdura intacta la inocencia del hombre,
en tu pulso palpitan reunidos por el viento,
por la magia del río que se roba los sauces,
el vuelo de las briznas
y el cielo visitado por los astros.
También están en ti

los rostros que se cruzan insistentes,
los recuerdos que suman asperezas y angustias
de signos incorpóreos,
de extraños jeroglíficos y lágrimas secretas.
Todo es un fluir constante de cánticos y brotes,
de caricia y de fuego que devora, socava
los misterios, separa, multiplica,
anuda las costuras temidas de los años
y empurpura de nuevo
la mariposa ciega de las brasas
y el hálito que asciende del camino soleado por los sueños.
Frente al alba grisada que se asoma veteando el horizonte,
junto al perfil nocturno que sube lentamente
cuajándose en marea de espumas inviolable
te ganas limpiamente,
dulcemente en la hondura creadora de tu espíritu
y en el milagro ardiente del oro de la abeja
que gotea su miel de besos en tu boca.
Vives entonces sobre la endija de una piedra
—temblor y piedra tú, grano geológico—
y saludas al alba que te alcanza su parte de alegría.
Y vives, vives, vives viendo cómo se apagan los crepúsculos,
cómo chirrían quietos los relojes,
cómo se yerguen densos los abetos
en álares cigarras en la tarde
que avanza con la brisa
sobre la capa aireada de los tréboles.
Ante el grito más último del sueño
tú sabes que estás herido de muerte porque eres para la vida,
porque eres tú y no otro con tu hora imprevista y tus pulmones;
sabes también que tienes un hueso deshilado
y un tiempo sin memoria de tus panes caídos.
Y erigido como un árbol de sal, una columna

de vértebras que empina la mañana,
te llevas tu sonrisa
para entrar con tus ojos en la sombra
lleno de sol y lluvias que fecundan la tierra.

Setiembre de 1966.

AGUILA MARINA

Por ARTURO HORACIO GHIDA

AGUILA marina,
sombrió resplandor de la aurora,
hija tumultuosa de la noche:
arde en el sol tu ráfaga
sobre los puros yermos
donde la luz del mar
persigue en vano eternamente al cielo,
con la fatalidad que arrastra a los amantes
implacables y ciegos
hacia las olas de un oscuro océano
que centelleando se devora a sí mismo
bajo el fulgor inmóvil del odio y el deseo.

Águila marina,
huracán alado,
destello de la juventud del mundo
vislumbrada en tu negro relámpago:
enciende las frondas del día,
apacigua el delirio de la espuma,
hunde tus garras en la entraña de la piedra geológica,
socava la memoria de las rocas, más antigua que el tiempo,
hasta apresar a la raíz del fuego
y con tu viento fúlgido ilumina
el camino de nuestras sombras
perdidas en el desierto
del vértigo encadenado
a la avidez sin esperanza.

Águila marina,
rayo del ímpetu:
revélanos
la final profecía de tus dioses,
la luz originaria,
el absoluto conocimiento,
humillando el efímero
orgullo de las rosas solares
y la fragilidad de todo destino terrestre
con tu radiante tempestad de pétalos
ferozmente inmortales.

Setiembre de 1966.

LA CASA

Por RODOLFO ALONSO

Sobre el silencio sobre el miedo
yo levanto una casa

Entre el horror en la esperanza
yo levanto una casa

De sol y sangre pan y cielo
yo levanto una casa

En realidad ayer y hoy
yo levanto una casa

Entre temblores dudas
yo levanto una casa

Con mis dos manos con aliento
yo levanto una casa

Para los míos para todos
yo levanto una casa

En tierra firme mar adentro
yo levanto una casa

Puertas abiertas pura gana
yo levanto una casa

Agosto de 1966.

PARA SUBRAYAR LA SOMBRA

Por JOSÉ ISAACSON

DESDE aquí mismo
y desde dentro,
en este estar siendo
un continuo darse cuenta,
un continuo estar midiendo
longitudes de onda,
corpúsculos,
sabores,
sentimientos.
Todo
desde aquí mismo,
desde dentro.

Sin embargo,
cuando estoy menos triste
sonrío,
¿o será que olvido?

Porque vean que estar
ya es ser bastante,
pero estar siendo
es ser bien poco.
Escaso ser éste que está
en perpetua rebelión
desmesurándose por ser,
por ser
capaz de renunciar a estar.

Dolorido de fugas al ayer,
intentando el rescate
de perdidas imágenes
y en el deseo
acumulando imposibles,
infinitos mañanas.
Y así un día
y otro
determinando mi ser,
mi estar siendo,
esta incompleta eternidad,
siempre sedienta,
que inútilmente clama.

Furtivo cazador
en los bosques
que el tiempo señorea;
ingenuo gozador
de unos instantes que nunca fueron tuyos;
murmurante límite
entre dos silencios
igualmente irremediables,
apenas una chispa
para subrayar la sombra.

Dolorido testigo
de un hoy,
única eternidad posible
y desdeñada.

Hurlingham, 19 de junio, 1966.

POÉTICA

Por EMILIO ZOLEZZI

EN ESTE OFICIO de buscar el fin y traerlo,
sangre,
tu piel, acaso,
se afina al clima, el que necesita la sombra
que deja cada palabra en el aire
cuando las enjugas de tanta impureza
y brillan y son duras
y llaman por primera vez
y recién la noche es noche
y alguien la respira sin asombro
y la canta, al morir, en el alba.
Mi memoria sabe que la tarde y el verde
se mueren de distinta manera
y construyen, cada uno a su entender, sobre su muerte,
leves gradaciones y un miedo
que celosamente guardamos, serenos, en el olvido
y los recuperamos con igual serenidad
porque caben en una frente
sobre la sal arrancada que arde en el resplandor
defendiendo su agua.
Más atrás y antes de las lágrimas
y de un delicadísimo encaje de brillos y nada húmeda,
me miras.
Allí no tengo nombre ni forma.
Allí estoy, verdad bajo tu coraza
y madura el pan para mí y tu perdón madura
mientras crece y se afina una oquedad
entre meandros

y una luz nace entre espesuras de sangre.
Cántame por novena vez.
Anochece.
Un silbo alerta y acaudilla silencios espartosos.
Cántame.
Tiembla por mí y por la persistencia de mi enemigo,
a un paso del hábito, apenas;
de la seguridad que no quiero.
Cántame.
El oficio es lúcido y exige
como el viento a los álamos,
o la sombra
a un paso que golpea, eterno.

Setiembre de 1966.

HYBRID

¿Pueden dos jóvenes ingleses y 137 colaboradores producir una computadora viable para el arte?

Por LAWRENCE ALLOWAY

LA INVESTIGACIÓN en la cual se ha basado Hybrid comenzó en la primavera de 1965. Algunas de las primeras señales portadoras de la palabra fueron vistas en Bridget Riley y fueron interpretadas como "Hi Brid", como si Nueva York estuviera acogiendo a Bridget Riley en su gran corazón cáldo. En realidad éste fue el primer signo público de un proyecto llevado a cabo por Gerald Laing y Peter Phillips, que nació de una curiosidad inicial sobre la posibilidad de colaboración entre dos artistas. Ambos ingleses, ambos viviendo en Nueva York, se interesaron en la posibilidad de hallar una actividad común, en la que la individualidad de cada artista no estuviera comprometida. En efecto, un cierto interés en el anonimato figuró en la idea y persistió a través de todo el proyecto. Ambos artistas estaban interesados en las posibles alternativas y extensiones de sus estilos personales. Es significativo que ambos artistas sufrieran cambios de estilo durante el período de trabajo sobre el Hybrid. Laing se trasladó de sus telas formadas con elementos fotográficos ampliados, a esculturas crómicas, sutiles, pegadas a la pared, y Phillips comenzó a construir objetos 3 D, aunque sin darles pintura. No es que la investigación sobre Hybrid los haya llevado a una reevaluación funesta, sino que Hybrid fue un suceso de elementos especulativos y problemáticos, ya implícitos en sus propias artes.

De la noción de la colaboración de dos hombres se desarrolló una idea de colaboración posterior; los artistas co-

menzaron a prepararse para la investigación con consumidores de arte (significando que no fueron hacia artistas, sino hacia su audiencia). Se acercaron al arte y recogieron información sobre el gusto y expectación de esa audiencia, por adelantado. Laing y Phillips llevaron a cabo entrevistas, utilizando idénticos "kits" con muestras de formas, colores, texturas, terminaciones. El resultado de cada entrevista fue colocado en una tarjeta de puntaje, para hacer posible la coordinación de todas las entrevistas separadas. Por comparación se llegó a un promedio, y la información sería usada para construir el objeto artístico óptimo de la mente de la década del 60. El procedimiento de recolección de datos involucró más tiempo y dinero del esperado, pero para fines de año se habían ejemplificado 137 opiniones y hecho el objeto. O más bien, dos objetos idénticos, y una edición limitada de pequeñas réplicas que fueron construidas incorporando la información de las muestras visuales y escritas.

Laing tomó su "kit" de Hybrid de una visita a Inglaterra, pero de acuerdo con él; los sujetos eran mucho menos cooperativos que en los EE. UU. Sin embargo, hay un sentido en el que la idea de aplicar una clase de investigación de mercado a un acto creativo, es más característica del arte británico que del americano. En EE. UU. hay un fuerte hábito de defender los cánones internos de coherencia artística como el valor fundamental del arte, y esto es cierto tanto en arte Pop como en pintura abstracta. Fallando esta clase de factor de control, sin embargo, el individualismo del creador sirve como sustituto. Por ejemplo, los trabajos de Andy Warhol son constantemente comparados con productos industriales, pero su significado depende de su presencia personal en la operación. Algunañ veces esta función puede ser ejecutiva, pero él es definitivamente la estrella del espectáculo. En Inglaterra, por el contrario, no hay un sentido atrincherado de la autonomía del trabajo artístico, ni

del hechizo de ser artista. En las reuniones del "Grupo Independiente" en el Instituto de Arte Contemporáneo, en Londres, en la década del 50, por ejemplo, el arte fue siempre tratado como un igual de cualquiera otra actividad humana. Este frío espíritu hacia el arte, esta carencia de sentimiento, parece ser revivida por Hybrid. (Hay una conexión entre el proyecto Hybrid y el Grupo Independiente: Richard Hamilton, con quien Laing estudió en la Universidad de Durham.)

Se ha asignado mucha atención al rol de los espectadores. Por ejemplo, un texto de 1963 de Le Parc, del Grupo de Investigación de Arte Visual, establece típicamente que "deseamos ponerlo (al espectador) en una situación que él inicia y transforma. Al mismo tiempo la importancia de todas las teorías de 'creación' que son las reglas del arte de hoy, desaparecerán". Sin embargo, Laing y Phillips son los primeros artistas que han tratado esta orientación hacia el espectador en términos de colección de datos". Otro trabajo de este tipo incluye la atención del espectador, pero no sus ideas precedentes sobre arte. La conexión que puede establecerse entre los franceses y otros grupos aclara el hecho de que Hybrid no es solamente arte Pop, sino que tiene conexiones con las corrientes más amplias del arte.

El uso de técnicas de mercado por parte de Hybrid para hacer arte, es irónico en el proceso creativo, tradicionalmente definido, pero también industrializa la audiencia. Nosotros, como público, no sólo somos testigos del trabajo terminado, sino que conformamos una contribución estadística a su estado formativo. De acuerdo con el rótulo para la exhibición en la Galería Kornblee: "29 personas deseaban piel. Pero no la conseguían. Porque 46 personas deseaban goma. Y no la conseguían, porque 49 personas deseaban aluminio". No obstante, no es sólo frustración lo que parece que sentimos, cuando enfrentamos al objeto completo, sino uno de los dos



niveles de posible intimidad: 1º) Si contestó el cuestionario, una parte de Vd. está allí, en algún lado, y 2º) si contestó o no, una semejanza estadística se desarrolla entre su gusto y el artefacto. Las preguntas relacionadas con forma, color, textura y tamaño no fueron encaminadas hacia ningún estilo en particular por Laing y Phillips, pero había una limitación de otro tipo.

La técnica de preguntas y respuestas empleada sólo podía funcionar en formas medibles y legibles, pues el programa requirió una cierta definición. El punto arbitrario ocurrió no en la colección de datos preliminares para el Hybrid, sino en otro punto del proceso. Laing y Phillips hicieron dibujos de las estadísticas, trasladando los resultados a for-

mas visuales, y por supuesto había muchas maneras de interpretación. Un elemento arbitrario dominó este punto cuando Laing y Phillips operaban abruptamente como artistas, estableciendo sus propias lecturas de los datos estadísticamente pequeños y teóricamente objetivos. No hubo "desviación" de la colección de datos, pero las muestras no fueron utilizadas como límites absolutos, sino como estímulos al azar. Las decisiones heurísticas estuvieron demoradas pero, al final, fueron formativas. El resultado visible no es ni un Laing ni un Phillips sino su trabajo. La ruta tomada por Hybrid hace posible una serie de ironías sobre la creatividad y el público.

El objeto final es "cuneiforme", una base 3D de aluminio con un plano de plexiglass, que tiene rayas rojas y azules, opacas en la zona más baja pero clara en la parte superior; en el extremo tiene una sólida onda blanca. La transición de sólido a líquido, marcado por un tubo fluorescente, introduce una especie de ensortijamiento óptico, en una forma realmente plana. El juego del metal y el plástico de la pintura y la luz, derivado de las diversas opiniones del público, es la resultante del complejo estilístico de materiales, de la distribución espacial, de la invención por control conceptual que caracteriza al arte de Laing y también al de Phillips. Hybrid es el reverso del trabajo de ordenamiento del arte por teléfono de Moholy-Nagy, un arte hecho posible por el preestablecimiento de un código entre él y la fábrica. Este fue un acto que dependió de un programa. Hybrid, por el contrario, utiliza el medio ambiente como fuente de información. Se hace de manera que formule al consumidor artístico una pregunta más: ¿Puede el artista utilizar técnicas de investigación de mercado? Habitualmente tales preguntas sólo se han hecho por parte de espectadores que desean reprimir a algún artista que estudia su público y luego actúa de acuerdo con él. Laing y Phillips han tomado la in-

vestigación de mercado a través de un medio casual, de un medio sistemático, fuera del área de un argumento exhausto relativo a la moral social versus el arte comercial, y lo han puesto a disposición de la investigación de los problemas de invención y participación.

New York, agosto de 1966.

(Traducción de Jorge Glusberg.)

CARTA DE PARÍS

Por OTTO HAHN

PARÍS está viviendo una época bastante curiosa. Luego de la crisis 1962-64 que había exacerbado las oposiciones, estamos en el tiempo de la reflexión. Las galerías que han luchado con coraje para la vanguardia se preparan a cerrarse como la *Galería J*. La *Galería Jean Larca* está decidida a instalarse en Londres, y *Larry Rubin* (ex *Galería Lawrence de Paris*) ya emigró; por su parte *Iris Clert* sueña con pasar todos los años tres meses en Los Ángeles.

Este estallido no tiene solamente un lado malo: hasta ahora los pintores, los críticos y coleccionistas venían a París; dado que sus visitas son más espaciadas, es muy útil que las galerías sean las embajadoras del arte francés en las capitales extranjeras; la *Galería Sonnabend* realizó un magnífico trabajo cultural mostrando y explicando el arte americano.

Para los pintores la situación se presenta de un modo diferente. En los "grandes abstractos", *Hartung*, *Soulages*, *Bazaine*, *Manessier*, asistimos a una seria problemática: ¿Es *Hartung* un gran pintor o solamente un amanerado? ¿Qué es la pintura "gestuelle" francesa? Todavía no tenemos el coraje de contestar, pero ya hacemos la pregunta. ¿Por qué no contestamos? Es la hipocresía inherente al crítico: tenemos suficientes enemigos en el desarrollo de las críticas semanales; ¿por qué aumentar el número diciendo sistemáticamente todo de todo el mundo? Por el momento el frente *Soulages-Hartung* está en calma, cercado de silencio, pero ya algunos se preparan a elevar la cuestión y depositar como en un juicio la moción de censura.

Para *Bazaine*, *Manessier*, *Le Moal*, el problema ya no existe; este género de impresionismo amanerado ya no interesa a nadie. Lo mismo para los no-valores que conocieron un momento de celebridad: *Zao-Wouki* y *Lapoujade* retornaron al anonimato.

El problema es diferente entre la juventud. El grupo de los *Nuevos Realistas* está a punto de hacer historia. Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Spoerri, Tinguely, tienen exposiciones y retrospectivas en los museos holandeses, los belgas y los suecos. La nueva generación en marcha no ha encontrado aún su forma, ni tomado conciencia común. Hay individualismos: Alain Jacquet, Jean-Pierre Raynaud, Sanejouand, Smerck, Panlos, Adzak, Deschamps, Dietmann (pudimos verlos casi todos en el Salón Comparaisons, en la Sala Villéglié), todavía no tienen su ideología sino vagamente, en una cierta voluntad de abandonar la "pintura-pintura", una fascinación del objeto, un recurso a los procedimientos industriales o mecánicos.

Ya que estamos en el salón Comparaisons, mejor este año que los precedentes, citemos a *Marc Scheps* que presenta un fuste de leño pintado en rojo y plata, montado sobre columnas de plástico transparente. El efecto es muy bello y sería allí, justamente mi crítica: *Scheps* parece haberse orientado demasiado rápido hacia "el arte". Quiero decir con esto que se ha apresurado a dar a sus obras un barniz artístico. Otra pieza interesante del salón Comparaisons: *Mimmo Rotella* y su "Astronauta", realizado con montajes fotográficos. Es ésta una obra muy pura que coloca a Rotella entre los teóricos. *Robert Malaval* presenta una pieza antigua: "El gran alimento blanco". Es un pintor en el cual deposito una gran confianza; por el momento me descorazona a causa de la traducción demasiado literal de sus obsesiones, pero la ansiedad con la cual prosigue su obra deja presagiar su evolución.

El resto del salón Comparaisons: el grupo de investigación del arte visual, Joël Stein, Morellet, Cruz-Diez, Julio Le Parc (que presenta anteojos para ver Op Art), un bello Vasarely, un bello Tapiés; Soto, Spoerri, Tomasello, de la Villéglé, Baj, Pommereulle, Poliakoff. Obras interesantes de Kalinonski, Boussac, Etcheverry, Domela, Kovalski, Claude Gilli, Patrick Betaudier, Haberland... Pero es difícil hablar de un salón donde la ideología es la de no tenerla. Podemos, a lo sumo, puntualizar las individualidades.

Después de esta media vuelta, volvamos a la reorganización de los valores que se efectúa en estos momentos en París. Los dos grupos que caen en el foso del olvido son los pintores instintivos y los respetuosos de la cultura de los otros. Los primeros, después de haber depositado todo sobre el gesto y nada sobre el pensamiento, no pueden más que academizar repitiendo el mismo gesto, la misma organización de la tela. Los otros efectúan una pintura comercial que interesa solamente a los especuladores: Claude Monet, Braque, Picasso, Klee, Miró eran muy caros, comprábamos Bazaine, Deyrolle, Pignon, Clavé, Zao-Wou ki, Singier. Dado que no existen más los especuladores que atraían con melindres la falsa cultura, la pintura barata no interesa ya a nadie. En un artículo titulado "Terror entre los pintores de oficio" François Pluchart escribe: Los pintores profesionales que siguieron la línea de conducta de los otros, fueron barridos... La pintura no es solamente querer realizar un lindo cuadro, una mercadería de calidad o repetir descubrimientos. Desde Malévitch y Marcel Duchamp esta idea tomó la punta.

La idea, la novedad: hay que explicar sus nociones, dado que siempre que hablamos de novedad, individuos indecibles proponen como nueva idea "defecar sobre la tela". Una idea nueva no es una fantasía que nos viene a la mente, como "voy a mezclar la ceniza del cigarrillo a mi pintura" o "reemplazar los ojos por clavos". O como Joe Downing

que en la galería Arnaud, emplea cueros de colores para efectuar pintura abstracta. Esta forma la utilizó Schwitters hace 45 años. Reemplazar los papeles de Schwitters por cuero no es más que una pequeña fantasía de decorador.

La nueva idea es una nueva manera de encarar el arte de la vida. Lucio Fontana, que expone en la galería Iolas, ilustra a la perfección la imagen del pintor con mirada sobre el porvenir. Las obras presentadas cubren varios de sus periodos. Entre ellas reconocemos el inimitable estilo Iolas, espectacular y refinado; un cuadro verde, otro amarillo, uno rosa, una superficie dorada, un huevo salpicado de lila y repentinamente, muy sobrio, un cuadro enteramente blanco. La exposición está arreglada como un ballet.

Este ir y venir de telas permite ver que existe una visión, un sentimiento que reorganiza el mundo. Los medios son luego inventados para comunicar la visión. No es una nueva imagen que intenta jugar con el arsenal de estilos existentes (impresionistas, cubistas, puntillistas, etc.), con el fin de adaptar un formato antiguo a un sentimiento nuevo. Es una visión que reorganiza las posibilidades. El espacio es, al mismo tiempo, ambiente coloreado y espacio infinito, pues, por medio de agujeros, Fontana hace vibrar la superficie, sin dar descanso. Obtiene, de esa manera, un lirismo muy puro.

El problema de la novedad es inseparable del problema de la puesta en marcha de la novedad misma. De otra manera, la idea no es más que una sustitución. Es un poco el problema que Erik Dietmann expone en la galería Mathias Fels. Lo cierto es que todavía es demasiado pronto para formarse un juicio, dado que es su primera exposición. Conocemos la manera en que este escultor sueco recubre los objetos. Fija, así, elementos reales bajo su envoltura de silencio, y se transforman exteriormente. Es muy similar a la forma que utiliza Spoerri, que fija los objetos recogidos por casualidad. Si Spoerri fija los objetos, Dietmann parece fi-

jarlos al nivel de la piel, gracias al lado "carne". La diferencia con *Spoerri* es mínima, dado que *Dietmann* parece no querer explotar todos los recursos de su "novedad".

Para los que conocen la obra de *Dietmann* la exposición es una repetición de lo que conocían. Más grande y numerosa. *Dietmann* pasa al lado de la "creación", y se reduce al papel de administrador que aplica un "sistema" a todos los objetos que le caen en las manos. Habrá que esperar las nuevas exposiciones para saber si ha creado una nueva forma o aplicó un nuevo academismo.

Marcel Broodthaers, que expone en la Galería J. se ajusta a la escuela de *Spoerri* a la cual agrega un cierto sentido de la proliferación de la abundancia. Dado que *Broodthaers* comenzó con la literatura, no le faltan ideas; conservando bocas o rostros, muebles con residuos alimenticios, etc. Pero el aporte de la literatura presenta algunos inconvenientes: *Broodthaers* no está todavía liberado de la herencia poética que asigna a la obra de arte el papel de testigo. El artista pone en cuestión la función social de los objetos, y no sus percepciones. Es en este nivel que hay una contradicción de la cual *Broodthaers* parece desvincularse en sus últimas obras.

Steinberg muestra en la galería Maeght una gran selección de sus obras. Dibujante refinado, artista inteligente, *Steinberg* juega con las ideas, con las posibilidades visuales y literarias. Nunca deja de lado el "in group joke" que se dirige a una élite, a una mafia intelectual que comprende las cosas con un simple trazo. Formalmente *Steinberg* está ciertamente muy influenciado por el Bauhaus, el Cubismo y Klee. Se sirve como de un bien cultural, una adquisición de la humanidad, y se divierte cuando la utiliza. Cierto es que *Steinberg* no aporta ninguna a la imagen. Además no es su meta. Su inspiración, gracias al encolamiento y la caligrafía, juega los problemas con una sonrisa a flor de labio.

Volvamos a París con sus múltiples actividades artís-

ticas. Tesoros del arte rumano (bordados, orfebrería e iconos del siglo XV al XVIII) en el museo Jacquemart-André; apertura de la sala González en el museo de Arte Moderno; *Milenario del Mont Saint-Michel* (documentos manuscritos) en la Conciergerie; *Le Corbusier* en el museo de Arte Decorativo. Es mucho trabajo para el crítico —digámoslo francamente— el saltar del año 1000 a *Le Corbusier*, volver al siglo rumano XV, y correr hacia la integración del hierro en la escultura de González. El gran defecto de estas manifestaciones culturales es que no responden a ninguna necesidad. En la actualidad habría muchos temas que tratar: ¿Qué es el arte cinético? ¿Una luz que se mueve puede estar con una máquina en movimiento y con la ilusión óptica del movimiento? ¿Aporte de Duchamp con la vanguardia actual? El Arte Mecánico (Mec Art) y el arte industrial de los años 1870-1890...

En lugar de eso ¿qué tenemos? ¿Exposiciones publicitarias o políticas! Malraux hace un viaje a Rumania y ¡hop! Entre dos banquetes, dos visitas de museo, negociamos un intercambio cultural... Dos meses más tarde, un viaje a Irán y ¡hop! Los tesoros de los museos de Bagdad, y luego Checoslovaquia, Finlandia...

No tengo nada en contra del arte rumano, ni en contra de los tesoros del museo de Bagdad. Asimismo habría sido muy interesante hacer una exposición Delaunay-Kupka-Picabia, como también una exposición González-Manolo-Gargallo-César. Pero habría sido de actualidad realizarlas en 1955, ha- ce once años. Es claro que no son los directores de museo los que deciden: son las viudas, las casualidades de las donaciones o los viajes oficiales... Esto no se llama una política cultural; es una flor de mescolanza.

Bajo esa forma, una vez más la cultura está encarada como un queso; es suficiente que alguien lo lleve a la mesa para que se lo coman. Dentro de esta perspectiva, evidentemente sólo cuenta la regularidad de las comidas; que un día

sea camembert y otro día gruyère; lo importante es que haya todos los días algo para comer. Pero la cultura no es un queso. Es un conjunto muy complejo entre un conjunto formal y los individualistas (el público) que se sumergen en un momento de la historia. Así, el Greco no interesará a nadie durante mucho tiempo, y de repente cobra actualidad, alcanzando su apogeo en el momento del expresionismo abstracto que proyectaba en él sus propios problemas. Igual aventura ocurre con el Modern Style, que repentinamente apasiona y que antes había aburrido. No se puede realizar cualquier exposición en cualquier momento.

Esta falsa noción de la cultura resurge sobre todo en el proceso de la creación: en lugar de mirar la vida nos dejamos llevar por el contexto cultural. Creemos que un cuadro debe tener "una sensibilidad de la materia", que debemos "proseguir la investigación de Cézanne", que debemos "reanudar con lo real" o "volver a pensar en lo abstracto". En fin, que debemos estar en la cultura y en el queso. Y encontrar la vuelta de condimentar el queso con una nueva salsa. Pero nada sale de allí más que el *Estetismo*, es decir, un cocktail sin mucho sabor. El creador, por el contrario, se interroga sobre la vida, sobre la actualidad, el mundo que lo rodea, y busca una nueva forma que transmita su visión del mundo, su nueva idea de perfección y equilibrio. Esta reorganización de los valores vitales es el fundamento de la actividad artística.

Si en París hacia el 60, esta reorganización de los valores vitales pudo realizarse alrededor del problema del *objeto* y de lo *real*, hoy no es lo mismo. Sentimos que algo se prepara; los jóvenes pintores auténticos saben que no es posible subirse ya al vagón del *Pop Art* o *Nuevo Realismo*: hace ya cinco años que salió el tren. Cinco años es el tiempo que separa el Cubismo de Picasso, el Futurismo del Orfismo de Delaunay; en 1907 las señoritas de Avignon, en 1912 los pri-

meros contrastes simultáneos de Delaunay. Los que en 1912 se asomaban al Cubismo nunca fueron más que Gleizes y Metzinger (académicos del lenguaje de Picasso).

Los jóvenes pintores, si se interrogan verdaderamente sobre los problemas vitales del mundo que los rodea, pueden vivir una época apasionante en todos los sentidos, desde el punto de vista estrictamente artístico, como también de las galerías. Ya no es cuestión de tener un contrato con una de ellas (dado que habrá cada vez menos) y si tomar Europa entera como mercado. Los *marçhants* serán en los años venideros reemplazados por managers, los pintores tendrán que viajar, tomar contactos en Roma, Londres, Amsterdam, Dusseldorf y New York para vender sus obras y para vincularse con los pintores que viven en la misma sociedad industrial. Además, deberán derribar las viejas estructuras como el *Salón de Mai*, el *Salón Comparaisons*, el *Salón des Grands et des Jeunes*, que datan de la época del impresionismo. Es al precio de una reorganización total que tomará forma la nueva conciencia.

París, octubre de 1966.

(Traducción de J. G.)

A PROPÓSITO DE LE PARC Y SOBRE LE PARC

Por JORGE ROMERO BREST

HACE NUEVE AÑOS, al volver de Grecia escribí sobre "El arte de los griegos y el arte de nuestros días", artículo que por haberse publicado en una revista de muy escasa circulación es casi inédito. En él relaté mi desconcertante experiencia frente a las perfectas obras griegas, carentes de la nota de vibración subjetiva que tienen las de Occidente. "Comprendí entonces que para tal pueblo el arte no fue un modo de expresión individual que se universaliza, ni siquiera de expresión colectiva que encuentra sus símbolos, sino el modo de imponer ideales para un alto tipo de hombre", haciéndome patente el sentido "educativo" de toda la cultura helénica, lúcidamente sostenido por Werner Jaeger.

"¿Y el arte de nuestros días?" —preguntaba después.

"Cuando pienso en él con impulso más profético que histórico, cuando fantaseo más que registro, veo que obedece al mismo principio que el de los griegos, en una de sus direcciones avanzadas: la que inicia Mondrian y se desborda actualmente en variadísimas formas de la existencia humana". El principio de la *paideia*, palabra "que si bien involucra lo que pensamos como civilización, cultura, tradición, literatura y arte, encuentra su nota fundamental en la idea de *bildung*, o sea de formación educativa con vistas a ideales".

"Sí, es el carácter ejemplar —concluía— el que molesta a muchos aficionados a la vida y al arte del inmediato pasado Occidental, a quienes siguen todavía creyendo que el arte no puede ser sino expresión de modos de ser individua-

les. Pero bastará que piensen en la arquitectura griega de la gran época, aun en la estatuaria arcaica, para que comprendan de inmediato que una nueva era de colectivismo (no con sentido de trascendencia religiosa y de afirmación en la experiencia individual como fue la del Medievo cristiano, sino con sentido de inmanencia vital y de afirmación en la experiencia colectiva —enorme la "masa" de hoy con respecto al "demos" helénico—) no puede engendrar sino formas paradigmáticas, que no son frías sino contenidas, como se cumpliera de nuevo el principio que establece Jaeger para los griegos: "El pensamiento humano se hace dueño de sí mismo, y así como aspira a someter a leyes universalmente válidas la vida entera de la *polis*, penetra más allá de estos límites, en la esfera de la interioridad humana, y somete también a límites el caos de las pasiones".

Por supuesto la situación artística ha variado en los años transcurrido desde que escribí el artículo. Después de los "informales" sobre todo, cuya importancia es decisiva para comprender lo que ocurre actualmente, ya no se puede hablar de "ideales" en sentido helénico, pues los artistas que continúan a Mondrian lo hacen con otra *intencionalidad*, sean los que construyen aparatos para producir movimientos y reflejos, sean los creadores del *Op art* o los que agrupa Lawrence Alloway con el nombre de *systemic painting*.

La voluntad de ordenar el mundo persiste, con la diferencia de que los griegos buscaban la "legalidad inmanente de las cosas" —inveterados empiristas como fueron, pese al idealismo platónico— y los modernos buscan la legalidad inmanente del cosmos, respondiendo a una imaginación más libre.

¿No emplean unos y otros "estructuras primarias"? Aunque se deba distinguir cuanto hacen respecto a la inmediata tradición de los "concretos", quienes aportaron soluciones de acuerdo con una geometría "posicional", desplegando ele-

mentos simples entre sutiles intervalos que otorgaban al espacio un poder de sugestión "poético", en tanto que al dejar de ser "concretos", los de ahora aportan soluciones de acuerdo con una geometría "rítmica", desplegando elementos menos simples a veces, que otorgan al espacio un poder de sugestión "musical". Frente a los cuales se alzan los componentes de la *recherche visuelle*, quienes apuntan a soluciones de acuerdo con una geometría "temporal", desplegando elementos aún más simples que otorgan al espacio un poder de sugestión "existencial".

Tales reflexiones se me imponen a propósito de Le Parc y con motivo del gran premio de pintura que acaba de obtener en la Bienal de Venecia, no sólo porque su arte pertenece en cierto modo al de quienes emplean "estructuras primarias" con extraño poder de sugestión "existencial", sino porque hay otros argentinos que lo siguen, allá donde vive y aquí donde escribo, o que pueden ser vinculados con él.

El hecho de que haya tantos creadores argentinos en esta dirección puede parecer extraño, como alguna vez lo he señalado, porque viene a demostrar una implícita voluntad de orden en el país. ¿Cómo, se dirá, pueden estimar tanto las formas fundadas en la geometría, o sea la gran ley, quienes se resisten siempre a cumplir las leyes? Menos extraño e incongruente de lo que parece, sin embargo, cuando se piensa que tales formas paradigmáticas obedecen a la escondida pedagogía de que hablo al principio, y que éstas suelen ser recurso de los que temen sus propios arrebatos.

Sobre la obra de Julio Le Parc quiero agregar algo, pues a pesar de las notas comunes con la de otros creadores, argentinos o extranjeros, la suya se distingue netamente. Como lo demuestra su mismo desarrollo, desde los primeros trabajos en París, con formas geometrizadas, buscando la dinámica de las cosas de modo indirecto, hasta el encuentro con la dinámica de la luz y por ella con la de las cosas de modo

directo. Una expresión que a semejanza de las grandes expresiones artísticas se mantiene por sí misma, sin ninguna clase de andadores.

Porque Le Parc emplea los recursos más simples para producir efectos luminosos o establecer juegos con objetos diversos, y porque la precisión mecánica de sus "objetos" no excluye la variabilidad de soluciones, ni la sorpresa. Lo que significa describir la parábola poética de su imaginación creadora, atenta a las "razones" determinantes de la gran estructura social, pero actuante en la "sinrazón" provocadora de la libertad que cada uno debe obtener. Que de otro modo no se vincularían sus "objetos" con todas las manifestaciones de "lo maravilloso" que jalonan la historia del arte.

Falso sería, pues, poner el acento en la luz y en los reflejos, en la mecánica de la geometría, aunque use la luz, aproveche la mecánica, conozca la geometría. No confunde el volumen con el espacio: se aleja de la "imagen" que alude al volumen en la superficie plana y desencadena el juego dialéctico que incorpora el "tiempo" al espacio, haciendo piezas que sitúan al hombre en su contexto existencial. Por esto es moderno y siempre nuevo, por esto su obra es valiosa.

Consagrado, lo que tal vez no deje de ser un peligro, se le abre a Le Parc el camino ancho. Estoy seguro de que sorteará el peligro y nos deparará muchas satisfacciones todavía.

Setiembre de 1966.

GENEALOGÍAS

Por HUGO PARPAGNOLI

CON O SIN PERMISO de la Policía Federal nacen en las calles de Buenos Aires los acontecimientos; esperados o inesperados, preparados o improvisados por los artistas; alabados o repudiados, nacen. Hijos de los espectáculos combinados y de los recorridos, que nacieron de los objetos móviles, hijos de los objetos fijos, que nacieron del cartón y la madera, del yeso y las escamas, del acrílico y el cemento; hijos de los agregados entre sí o de los agregados al cuadro, con lo que había nacido entonces el cuadro objeto, hijo del cuadro y del objeto, pero no de cualquier cuadro, sino del neofigurativo o del neorrealista, que nacieron del cuadro informalista y la señora guerra o del cuadro gesto y la señora lírica, nacidos contra las construcciones cinéticas, nacidas a través de las construcciones estáticas, que nacieron por destilación de lo orgánico o por consagración de la recta, el punto y el plano, generados como seres autónomos por el análisis de la cosa desde todos sus puntos de vista, trabajo mental en busca de lo permanente, hermano del color protagonista, amante de la señora decoración, nacidos estos mellizos contra el canto sentimental a la luz efímera y la impresión pasajera, que nació por y contra la física, por y contra el salón oficial, por y contra el símbolo, nacido para vengar a la pintura de la trivialidad del tema cotidiano, nacido del cansancio del tema mitológico o de la gran historia que, en general, ilustra la rumbosa grandeza destruida por la virulenta y vivificante energía romántica, nacida siempre y cada día contra todo.

Si seguimos remontando la corriente o desgajando el árbol de la creación hallaremos la arena después de la piedra y antes de otra piedra que procede de otra arena; o el nudo en medio de la rama que termina en lo que pudo ser otro nudo si no se unía a la rama mayor que nace de otra mayor todavía y por todas ellas corriendo una savia que es la garantía de vida nueva, sostenida, eso sí, por la arquitectura leñosa que, sin embargo, la savia presiona y modifica, como el agua corroe, alisa, quiebra, hunde o levanta el mismo lecho que le sirve de canal y de obstáculo.

Estático, dinámico, rico, pobre, calculado, turbulento, grave, leve, limpio, turbio, se suceden, se rechazan, se atraen, se ayudan, se combinan, se entrelazan; los ficheros y las estadísticas se complican porque nace de pronto lo estático leve junto a lo estático grave, lo calculado rico y lo calculado pobre; lo limpio rico y, sin embargo, turbulento, o lo turbio; estático y pobre; o también aparece la criatura paradójica que es todo a la vez porque afirma negando o ilumina cegando y entonces hay que recomenzar los estudios, los reportajes, las anotaciones, los ficheros, las bibliografías, los cursos, las conferencias, las polémicas, los artículos, los libros, las condenaciones y las consagraciones. Al llegar aquí, casi siempre estamos muertos, y otros que nacieron después hacen lo mismo que nosotros hicimos cuando estaban muertos los que habían vivido, gozado y sufrido el arte antes que nosotros.

Octubre de 1966.

EL ESPECTÁCULO POP, ¿UN NUEVO GÉNERO?

Por FERMÍN B. FÈVRE

TANTO los creadores como el mismo público parecían hallarse animados por un ansia insaciable, orientada hacia el ensanchamiento del radio de percepción de la conciencia. Es ésa, sin duda, una de las características fundamentales del arte actual y debería ser tomada en cuenta por quienes sistemáticamente niegan trascendencia a las experiencias nuevas.

Los *happenings*, "recorridos" y "ambientaciones" a pesar de que para grandes sectores del público constituyen novedad, están lejos de situarse entre las expresiones más evolucionadas de esa corriente experimentalista. Son sólo etapas que a su turno dieron pie a nuevas formas de expresión, y merecen ser así consideradas.

Buenos Aires, no obstante sus versiones más bien modestas y poco difundidas, es una de las capitales del happening. Los espectáculos montados en los últimos meses de manera más estructurada, no pueden negar su parentesco con el happening aunque difieran netamente. La relación es semejante a la que puede existir entre el objeto dadaísta y el objeto pop y que Rauschenberg ha sintetizado muy bien en una frase feliz: "Dadá era *anti*, yo soy a *favor*".

Desde "La Menesunda" hasta "Drácula el vampiro" ha corrido bastante agua bajo los puentes, por más que de una realización a la otra haya pasado algo más de un año. "La Menesunda" con sus dispares y relativamente felices secuencias, apuntaba a lo impactante y fugaz. Al subrayar la disgregación y al buscar el choque de oposiciones, su

cercanía con el happening se hacía más evidente. Siguiendo el enunciado de Rauschenberg uno podría decir que "La Menesunda" corresponde a la etapa *anti*; la que se plantea en el juego de oposiciones y estímulos. Forma parte de un momento capital, ya que al acentuar la disociación o al exaltar el caos se cuestiona no sólo la razón de ser de las manifestaciones plásticas tradicionales, sino el mundo en que ellas perdieron vigencia. El novelista francés Jean-Marie Le Clézio ha precisado bien este aspecto al sugerir que el happening, al sacar a un hecho de su contexto habitual, lleva a la toma de conciencia del mundo como espectáculo en cuyo interior siempre se es —por la simple circunstancia de ser— espectáculo. De la misma manera, el objeto dadaísta al quedar liberado de su significado cotidiano se reducía al poder de un signo colocado en función de un contexto inusual.

Por el contrario, así como el objeto pop constituye por sí sólo tema, y pasa a integrar una nueva perspectiva, el espectáculo pop crea y estructura su propio contexto. Así, algunos espectáculos pop (la denominación no es muy exacta, pero por el momento nos permite entendernos) presentados en los últimos meses —"Ultra Zum", "Danse Bouquet" o "Drácula el vampiro", entre otros— cada uno valiéndose de medios distintos proponen una perspectiva integradora. Trataré de aclarar esto en las líneas que siguen.

Happening y Espectáculo

Hay, a mi modo de ver, grandes distancias entre cualquier tipo de happening y los espectáculos pop señalados. Tales diferencias no provienen principalmente por las que van del caos deliberado al espectáculo estructurado con cierto rigor. Hay razones más profundas, dadas por el hecho de que ambas manifestaciones forman parte de un mismo proceso en evolución. El happening, quiérase o no reconocerlo, obliga

a modificar categorías de apreciación y se alza como símbolo de las "frustraciones" que el contemplador padece habitualmente ante el objeto de su percepción. Por su razón de ser, el happening conlleva una primordial intención transformadora. Que lo consiga o no, a veces, es otra cosa; pero es innegable su tendencia hacia impulsos nuevos. No persigue nada muy explícito o evidente. Se insinúan nuevas formas y relaciones, se proponen incitantes a distintos niveles de percepción, se busca crear diversos estados de conciencia y estimular posibilidades imprevistas de conocimiento. Para ello se apela a la participación del espectador valiéndose de medios de presión internos y externos, incluso cierta agresión coercitiva.

El happening es para el artista una vía de catarsis y una manera de tomar contacto —en la fugacidad de la acción— con un mundo que debe "reinventar". Es no sólo una expresión de crisis, sino también una fuente de ahondamiento en ella y un medio de extraer de allí posibilidades nuevas.

Los espectáculos pop rozan ciertamente algunos aspectos propios del happening. El estímulo hacia nuevas formas de percepción se da, principalmente, a través del clima. No interesa tanto como se llega a él. Lo importante es alcanzarlo, transmitir y *vivir* la imagen. Al crear un clima propio, la participación que se reclama es total y fundamentalmente interior. No es necesario que el espectador deje su butaca y asuma un papel en el escenario. Basta con una participación interior, emotivamente activa. Para traducirlo mejor válidos sólo de la palabra impresa, creo oportuno al menos caracterizar brevemente cada caso.

De "Ultra Zum" a "Drácula"

Con la dirección de Celia Barbosa y la colaboración de un grupo de artistas plásticos, entre quienes se encontraron

Leopoldo Maier y David Lamelas —ambos del equipo realizador de "La Menesunda"— se presentó el año pasado "Ultra Zum" en el Instituto Torcuato Di Tella. Ubicado a mitad de camino entre "La Menesunda" y los espectáculos pop posteriores, "Ultra Zum" manifestó en sus cuadros su doble afán impactante por un lado, y con cierto sentido plástico más elaborado por otro (esto más evidente en los números coreográficos). El lenguaje muy directo y cierta elaboración primaria, veía compensadas en algunos casos sus notorias deficiencias formales con un notable ímpetu avasallador y regocijante.

Casi simultáneamente, en la misma sala se presentó "Danse Bouquet" con Ana Kamien y Marilú Marini —ambas bailarinas— como principales responsables. Delia Cancela, Pablo Mesejean, Juan Stoppani y Oscar Palacio crearon el vestuario y las referencias escenográficas y Miguel Ángel Rondano aportó sus "collages-musicales". El espectáculo, siguiendo con preferencia la estructura del "music-hall", por más que en sus siete cuadros hiciera alusión a los temas aportados por la moda y personajes de actualidad como James Bond, Palito Ortega o los astronautas, tendía hacia el logro de una atmósfera propia más allá de dichas referencias. La danza era el hilo principal de cohesión del espectáculo, pero la imagen plástica imponía su predominancia.

"Danse Bouquet", si bien transmitía ya una sensibilidad propia al sufrir el peso de sus referencias literarias, no llegaba a hacerlo de manera decisiva. Por eso, tal vez sea "Drácula el vampiro" la realización pop más evolucionada, porque al haber superado el problema de la apropiación de temas, incursiona con mayor libertad por un terreno en el que la atmósfera plástica de su creador, Alfredo Rodríguez Arias, se expresa en toda su plenitud. La sátira feliz y el fino humor que traduce este "Drácula" son sólo condimentos, no su sustancia esencial. Poco importa también el hilo anecdótico.

Nos hallamos, y hablo en presente porque el espectáculo sigue en escena en los días de redactar estas líneas, ante una invitación al sosiego, a asumir lo diáfano, a descubrir lo inocente, a hacer posible un mundo de caramelo. Una vez más, la atmósfera dada muy bien por los creadores del vestuario y la escenografía —Delia Cancela, Pablo Mesejean y Juan Stoppani— y la colaboración de Susana Salgado en la dirección, juega aquí un papel fundamental. Esta construcción de un mundo con algo de cotillón, que elabora su unidad rehuendo el impacto de temas o recursos efectistas, revela una madurez capaz de dar permanencia y futuro a este tipo de espectáculos. "Drácula el vampiro" crea una pompa de jabón y el espectador debe penetrar en ella desde el primer instante si quiere participar de su espíritu festivo.

Al llegar aquí, creo que sería injusto excluir de esta crónica otros espectáculos como "¡Help Valentino!", presentado con el aporte de Antonio Berni, Carlos Squirru, Edgardo Giménez y Delia Puzzovio o el "Juguemos a la bañadera" de Graciela Martínez. De todos modos, en ambos casos el espectáculo pop no alcanza el grado de madurez de "Drácula", y lo que nos interesa destacar aquí son las posibilidades que da esto último.

¿Un nuevo Género?

A lo largo de nuestro zarandeado siglo diversas tendencias en sus momentos de auge pretendieron a su turno haber llegado al "espectáculo total" y crear así un nuevo género. Sin embargo, no es posible adjudicar este propósito al espectáculo pop. Llama así la atención el desconcierto acusado por los críticos de teatro o de baile que en cada caso pretendieron reseñar estos espectáculos desde sus ángulos específicos. Carece de sentido juzgar a "Drácula" desde la crítica teatral porque entonces ocurre —como leí en una crónica— que se

hace hincapié en la tensión dramática o la lógica narrativa, y con ello se demuestra no haber entendido nada. Pero este cúmulo de desconciertos en el enfoque no indica necesariamente que ello ocurra por tratarse de los albores de un género nuevo. Me atrevo a afirmar con énfasis, que los espectáculos pop —al menos hasta ahora— no han salido del dominio de las artes plásticas; por más que hagan uso de la estructura dramática, el teatro de variedades o distintas técnicas audiovisuales. Por otra parte, a diferencia del happening que cuenta con teóricos y una bibliografía salida de sus mismos creadores —Fahlström, Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Vostell, etc.—, los espectáculos pop no disponen de mayores especulaciones teóricas por parte de sus creadores. Ante la tiranía del papel que exige detenerse aquí, valga como reflexión final subrayar que sólo he querido esbozar y presentar el tema. No sé si por el momento es necesario más. Pero de todos modos será importante tener en cuenta al espectáculo pop, que con sus posibilidades y limitaciones busca esa renovación e intensificación de la percepción, que con muy distintos matices acusan en general los diversos caminos actuales de las artes plásticas.

Setiembre de 1966.

POP-ART, UN NUEVO CÓDIGO

POR JORGE GLUSBERG

LA APERTURA significativa del arte de vanguardia ha obligado a modificar la actitud de la crítica.

Las otras *abiertas* del siglo en que vivimos, producto de un mundo en el que la *discontinuidad* de los sucesos no permite condensar imágenes definitivas, sugieren nuevas formas de aprehender la realidad, para integrarla en formas afines a nuestra propia sensibilidad.

Ese sentido de *apertura* del arte y la crítica de la segunda mitad del siglo XX, aunque no definitiva, es una forma nueva de plantear los problemas artísticos.

Nuestro desarrollo cultural nos permite la libre asociación visual e imaginativa entre la obra y la experiencia que de ella tenemos: de esa dialéctica nace el acto de la crítica: del libre juego de asociaciones originado por los *signos* y los *contenidos*, de las relaciones y las sugerencias, que nos llevan a ver y a sentir la realidad exterior en función de las nuevas categorías de la *posibilidad*.

El artista actual hace caso omiso de la lógica y el pensamiento discursivo; su obra multidimensional emplea la luz, el color, el movimiento y las imágenes poéticas en un lenguaje *comunicativo* y de *posibilidades*, que intenta transmitir la experiencia del *ser*. Sus realidades visuales y perceptivas, tan concretas como las externas —cuantitativas y verificables— intentan comunicar su experiencia *metafísica*, pese a la angustia y desesperación de saberse partícipes de una oscuridad impenetrable que recién se está intentando comprender.

No podemos utilizar una estética clásica y racional, aplicable a la obra convencional de un impresionista, para comprender los objetos del *nuevo-realismo* actual. La *apertura*, las posibilidades, no solamente se dan en las obras, sino también en la crítica que debe transformarse en comunicativa y pedagógica, y abandonar las especulaciones estéticas que no se apoyen en argumentaciones científicas, en los estudios lingüísticos, en la psicología, en la sociología.

El retrato formal de la sociedad en que vive el artista de nuestro tiempo no es metafísico: es objetivo, resulta un instrumento para el conocimiento de la estructura de la sociedad actual. Así como Saussure a través del lenguaje nos mostró que cada acto expresivo sólo llega a ser significado como modulación de un sistema general de expresión, el artista Pop no se limita a mostrar el poder expresivo acumulado en una forma natural, sino que la *recrea*, para mostrarnos su capacidad de sobrepasar los *signos* hacia el *sentido*.

Los progresos realizados en el campo de la lingüística y de la semántica, han inaugurado un nuevo estudio de las técnicas y los medios artísticos, abandonando la prolongada tiranía del *espiritualismo abstracto* de la estética romántica.

No es posible dejar de advertir la influencia histórica y social que es contemporánea a nuestros artistas, pero no podemos dejar de reconocer —por encima del sociologismo estético corriente— que sus esquemas no son grafismos aislados de un pensamiento individual, sino *signos*, que además de inscribirse en una *estructura* determinada (la correspondiente sociedad histórica) tienen su propia técnica (o estructuración *semántica*).

Para comprender esos signos corpóreos y no convencionales hay que abandonar los prejuicios literarios e históricos e introducirse en las técnicas expresivas de la dialéctica "lenguaje-pensamiento" (cuyo equivalente lingüístico es el estudio de la diversidad estructural de los signos).

Las obras Pop son un retrato formal del medio en que le tocó vivir a sus autores, un presente existencial, una infraestructura plástica de anticipaciones que se interrelaciona con el gran *cambio* de la sociedad, en el sistema natural y social que tiende hacia lo universal. Planteando un nuevo dimensionamiento de la realidad y cambiando los métodos connotativos, se introducen en una investigación de lo natural, más comprensible para el filósofo o el sociólogo que para el contemplador común. Es el deseo más o menos consciente de aprehender lo absoluto de nuestra realidad urbana, que incursiona más en el terreno de la ética que en el arte.

Esta apertura, que adecua el *mensaje* del creador y la *respuesta* del consumidor, plantea una nueva dimensión estética: un código rico y profundo que abandona la perspectiva cerrada de la posición esencialista, para vehiculizar una nueva connotación de la multiplicidad *espacio-tiempo* de nuestras artes visuales.

La crítica de arte, cuando merece plenamente tal nombre, está hermanada al hecho artístico, y lo intenta reproducir en el mundo de las ideas para comprenderlo y discriminar su valor, para revivirlo en el tiempo, para ubicarlo en el espacio, para aprender a gozarlo. El hombre vulgar puede aprehender el mundo visible, pero cuando trata de explicarlo, en el momento de cristalizar su sentir, la *visión* se diluye en una multitud de sensaciones particulares. El artista, en cambio, condensando y restringiendo esa inagotable multitud de objetos visibles, concentra su espíritu sensible en lo que podríamos llamar "proceso creador" (o voluntad formativa del hombre) y da formas y anticipaciones claras y precisas de esa visión experiencial que le ha sido imposible concebir al no-artista.

La pintura es el producto —desde el punto de vista filosófico— de un hombre que opera, no que piensa sino que actúa. El artista, obsesionado por una imagen, por una idea,

necesita la participación activa del intelecto para contemplar la realidad exterior: las leyes para su estimación no son las de la naturaleza, sino las propias de la visión directa. A esa visión directa están sometidos todos los medios de expresión.

El Pop-art en particular es una imagen directa a la que se ha despojado de toda problemática de visión. Es solamente imagen sin predicados intelectuales; en función de comunicación. Parece ejemplificar la identificación mágica entre los objetos cotidianos y el hecho artístico.

Sea cual fuera la diferencia entre la realidad exterior y los símbolos creados por el hombre, el Pop llena ese vacío, pues su verdadera razón de ser —como catalizador del hombre existencial de las grandes ciudades— tiene su origen en esa rítmica polaridad.

El Pop representa la sátira espiritual y lírica de nuestra existencia urbana. Una suerte de ironía que intenta rescatar los elementos básicos del organismo de las grandes ciudades. En las superficies de sus telas va componiendo el universo de su sensibilidad plástica primaria, con los elementos de la publicidad y la tecnología que encuentra en los negocios, en la calle, en los medios de información, en las paredes; las vidas y sus obras son facetas de un mismo camino, en el que las experiencias internas y externas se corresponden, se interrelacionan, se intercambian, pues los artistas son doblemente partícipes, como creadores y contempladores. Es un intento de monumentalizar lugares comunes y elementos tradicionales reconstruyéndolos a través de una condensación particular, sin componentes emocionales. Es la síntesis cerebral de una idea física. Decía Rauschenberg que le interesaba "colmar el vacío existente entre el arte y la vida".

El naturalista del siglo pasado se dirige imperiosamente hacia el paisaje que pinta; lo goza, se queda en él, pero no incluye en él su propio interior, y así divorcia el "yo" de su naturaleza.

El Pop-art intenta representar la aproximación entre el arte y la vida actual a través de una estructura tecnológica que incluye los *signos* y los *mitos* de la nueva figuración; en ella el arte y la vida son la misma cosa, pues se integran en un todo común. Es el reportaje del hombre contemporáneo a través de un nuevo *totemismo*. "¿Es preciso acaso recordar —pregunta Mircea Eliade— hasta qué punto el arte retoma y prolonga el mito?"

"Toda poesía es un esfuerzo por recrear el lenguaje, en otros términos, por abolir el lenguaje corriente de todos los días e inventar uno nuevo; personal y privado, en última instancia secreto. Desde un cierto punto de vista, podemos decir que todo gran artista *rehace* el mundo, por cuanto se esfuerza en verlo como si el Tiempo y la Historia no existieran. Todo lo cual recuerda directamente el comportamiento del *primitivo* y del hombre en las sociedades tradicionales". Las imágenes simbólicas del artista (o *totémicas*) son la comunicación creador-consumidor a través de las estructuras plásticas de nuestro tiempo.

En 1952, en el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres un grupo de artistas, escritores y arquitectos, formó el "*Grupo Independiente*" que reunido para discutir los problemas del mundo contemporáneo, presenció las anticipaciones del escultor Eduardo Paolozzi, abordó la nueva lingüística, al proyectar sobre un telón imágenes apoyadas en anuncios publicitarios.

En 1954 L. Alloway inventa el término Pop para los objetos de la cultura popular, pero sin relacionarlo todavía con los hechos artísticos. Sólo en 1962, cuando viaja a EE. UU. para ocupar el cargo de "Curador" del *Guggenheim Museum de Nueva York*, amplía su definición e incluye las obras que los artistas de Londres y Nueva York estaban realizando. En marzo de 1963 organiza "Seis pintores y el objeto" en el Guggenheim y escribe su presentación presen-

tando oficialmente al Pop-art. Ésta fue cronológicamente la segunda muestra Pop exhibida en los EE. UU. La primera fue organizada por Walter Hopps, director del museo de Arte de Pasadena, en septiembre de 1962: "La nueva pintura de los objetos comunes".

En abril de 1963 la actividad Pop se intensifica y, se exhibe "Popular Art" en la *Nelson Gallery del Atkins Museum*, de Kansas City; "Pop goes the Easel" en el *Contemporary Art Museum* de Houston, y "The Popular Image Exhibition" en la *Washington Gallery of Modern Art*. En julio del mismo año "Six More", organizada por Alloway en el *Country Museum* de Los Angeles, reúne la primera exposición de Pasadena y "Six Painters and the Object". El material del Pop instrumentaliza los aspectos más sobresalientes de la vida americana: los mass-media, las tiras cómicas y el cine. La nueva escuela americana encuentra su camino propio, independiente por primera vez, en forma total, de la tradición europea.

Este rompimiento con la estética continental da origen a una verdadera transformación en el lenguaje plástico norteamericano. Hasta los artistas anteriores, que desde la segunda guerra mundial habían anticipado la técnica del Pop-art, son revaluados y objeto de atención; Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Stuart Davis, Larry Rivers, William Copley, Jess Collins, Wally Hedrick, etc.

El mundo del arte ha comenzado a semejarse a un gran "happening". Una eufórica complicidad general se despierta en marchands, artistas, críticos y consumidores que se apoyan el uno en el otro y se hallan inexplicable y decididamente envueltos en el gran cambio que incluye la pauta sociológica, los medios de comunicación e información, las técnicas cada vez más eficientes de la apropiación de lo real.

Este lenguaje correspondiente a la dimensión de lo social y a la participación profunda del artista en la realidad

de su tiempo es una tentativa de síntesis que se identifica con la reconstrucción de nuestras estructuras.

Un nuevo lenguaje significa un nuevo sistema de valores sensibles, cualesquiera sean sus elementos morfológicos o sus denotaciones espaciales.

El Pop-art es una actitud que se da simultáneamente (por ello dijimos que es un nuevo código) en las grandes ciudades, como confirmación de un arte que emplea los elementos del panorama artificial creado por el hombre, en su mundo mecanizado e industrial. No son ya los *ready-mades* de Duchamp ni los *objet trouvé* de los surrealistas; es una nueva forma de sentir, de pensar y de contemplar la realidad fascinante que circunda el universo industrializado de nuestros días, y que intenta vehicular la nueva imagen existencial de los objetos.

Noviembre de 1966.

UNA ESTÉTICA VISTA DESDE ADENTRO

Por MARTA BERLIN

EL título del libro de Noé sugiere destrucción o postura en contra de algo tradicionalmente jerarquizado, y no siempre por todos comprendido. Por eso, cuando este pintor lanza en pleno Buenos Aires, en 1965, su *Antiéstetica**, muchos adoradores de la tradición grecorromana estetincista lo sienten como un reto a siglos de pensamiento plástico.

Veamos con un concepto *analítico* qué intenta decirnos Noé.

Antiéstetica, para él, es sobre todo antilugares comunes, búsqueda y apertura, nuevos caminos, cambio y crecimiento. Noé nos invita a asumir el caos del siglo XX en el que estamos comprometidos y no todos podemos afrontarlo, por el tabú a romper el mito legendario de "lo estético" que implica un tremendo compromiso con el pasado y con la tradición filosófica, que nos respaldó y protegió en el mundo de lo conocido. Desde las primeras páginas de su libro nos invita a reconocer un nuevo concepto de belleza y a rescatarlo del caos de nuestro siglo. Esta búsqueda es una invitación a crecer, a liberarse de lo impuesto y sugiere su rebelión contra lo tradicional. Noé busca lo estético dentro de sí mismo, como quehacer y no como don; busca el proceso creador, y al analizarlo y recrearlo intenta definirlo como un proceso dinámico que acompaña la vida misma del pintor.

Esto nos acerca a una estética vista desde adentro y no sólo desde afuera, en el producto terminado: la obra de arte.

Nos sorprende con su permanente alegato de pudor; creemos que su pudor, al decir las cosas, es causa de este constante mostrarse en paños menores. Al abocarse al análisis de su mundo interno, en una disociación instrumental de *él* hombre y *él* artista, exhibe al lector su gran valentía, al mirarse y dejarse ver; en el aparente exhibicionismo de su interior radica su pudor.

Noé se descubre de fronto embarazado con el arte; algo crece y se desarrolla dentro de él; algo sorprendente, insólito y totalmente nuevo, que debe ser mostrado al mundo y a todos los artistas. Por eso nos invita a conocer con él su propio proceso de gestación interna. Este descubrimiento de su propia fertilidad es una sublimación que generosa-

* Luis Felipe Noé, *Antiéstetica*, Van Riel, 1965.

mente ofrece, de una condición negada al hombre y patrimonio natural de la mujer, la de gestar dentro de sí al hijo. Noé nos entrega este hijo suyo, tan valiente y tan nuevo, para compartir entre todos la maternidad del nacimiento.

Los remito ante mi fantasía a la dedicatoria de su libro: "A algo que siento en gestación aquí y ahora. A mis hijos Paula y Gaspar. A los hijos de mis amigos pintores. A los hijos de mis amigos. A la generación de ellos. Con toda fe".

Para él la obra de arte es como la gestación: en permanente cambio, como la vida misma. Cuando nos dice patéticamente: "El hombre está arte el vacío, quiere atrapar el devenir", este moderno "Noé" no hace más que reeditar el mito bíblico de la salvación, en una nueva estética de pares; ahora la pareja es el hombre y su mundo interno, los que deberán aparearse para salvar la especie "pintor".

Rompe con la deificación omnipotente del artista, y muestra el proceso de búsqueda dentro del propio caos interno; por eso su *Antiestética* o nueva estética es aparentemente un alegato adolescente, por la reiteración continuada de su tesis, que nos lleva a pensar finalmente en la inseguridad del adolescente frente a los cambios por los cuales lucha.

Noé es realmente, desde este aspecto, el típico adolescente que se levanta contra los mandatos de la estética parental y la denuncia como anquilosada, vieja e inútil. Y es adolescente, si entendemos por adolescencia el padecer del que la vive, padecimiento por el período de transición, cambio y temor que hay ante todo lo nuevo, lo que está gestándose para ser.

Si lo vemos así, Noé tiene una enorme valentía, porque se vio a sí mismo y nos permite ver *dentro* de él para descubrir juntos el proceso del creador.

En este permanente rompimiento de lo tradicional para crear lo nuevo, rompe también con la deificación de la obra de arte y nos lleva a buscar la belleza, no sólo en la tradición de lo bello, sino en una nueva estética más vital, más dinámica, más cotidiana.

Termina con el artificio de artista, como cronista de una época y lo concibe como participante en el proceso vital: incorporando al hombre no como testigo, sino como actor que dramatiza el vivir. Es decir, muestra al artista como cocreador.

No estoy de acuerdo con el concepto de magia a que él recurre, pues no dilucida claramente la omnipotencia del artista con la que él quiere terminar, y sigue poniéndolo entonces en una *torre de marfil*. Pero sí creo adecuado traducir magia por proceso creador, genético,

de algo que surge desde adentro y se metaboliza con el mundo circundante, y así recrea una nueva estética de lo cotidiano.

Lo que él siente como mágico es la posibilidad de haber podido mirar y comprender sin temor dentro suyo todo su acontecer —un mundo para la mayoría desconocido o inconsciente— y poder recrear en conceptos e imágenes ese suceso; esa es, tal vez, la gran aventura mágica a la que alude.

Noé nos habla también de la posibilidad de dar un gran salto en el vacío; esto es posiblemente la sensación de vacío que da la ruptura del apoyo de lo tradicional y conocido, todo el extrañamiento que implica el reubicarse entre nuevos valores y nuevas temporalidades. Retoma el concepto de temporalidad en el arte, desarrollado por Francastel y el vértigo de este nuevo tiempo; sí, es un vacío, puesto que todo debe ser recreado en el proceso cotidiano del vivir.

Si el vivir es temporalidad permanente, cada acto de vida es creación, en la medida en que puede tener trascendencia colectiva y también perennidad constante. El artista que acepta hoy la perennidad de su acto rompe todos los mitos estáticos e introduce una nueva dimensión, más humana en lo estético, no como intento de detectar una belleza ideal, inalterable y romántica, sino desarrollando el hecho de que el vivir es estético en sí mismo. Esto crea *dolor* e implica básicamente el concepto de pérdida de la vida. Si vivir es cambiar, todo acto de creación es pérdida, aun en el nivel de la fantasía creadora.

Cuando habla de *caos* introduce el concepto más doloroso para el hombre: la pérdida de la omnipotencia y la aceptación de la muerte, que es plantear el futuro. Esto no es magia, como dice Noé, sino realidad.

El artista señala, no puede escapar a las leyes de su época; creo que tampoco a las de sí mismo, y en esta *Antiestética* nos muestra cómo el aspecto del yo visible de cada artista es sólo una mínima porción de lo que hay hacia adentro, como en un iceberg.

Noé nos ha dado con su libro la posibilidad de ver, en un corte longitudinal, al artista de arriba para abajo. Por eso dijimos que el origen de su pudor es por mostrarse permanentemente en paños menores o casi desnudo. "Todo artista —dice— debe acompañar lúcidamente el proceso creador". Esto no es tarea fácil; es casi pedirle al *hombre-artista* saber por qué vive y para qué, es pedirle madurez permanente y conciencia de vida y acción. Tal vez no sea fácil para todos cumplir con este requisito para ingresar al clan de la *Antiestética*.

Agosto de 1966.

NOTICIAS DE ARTES PLÁSTICAS

—PREMIO DE LA 33ª BIENAL DE VENECIA.— El mendocino *Julio Le Parc* conquista el premio máximo de la pintura en el mundo; este galardón de Le Parc es el corolario altamente gratificador para un movimiento de jóvenes plásticos argentinos que intenta proyectar lo valioso de nuestra actividad artística en el concierto internacional. Desde hace pocos años nuestros pintores se han liberado de sus ataduras lugareñas para intervenir y competir en las muestras de EE. UU. y de Europa.

Le Parc lleva a la Bienal de Venecia su mensaje *cinético*, que al decir de otro gran plástico venezolano radicado en París, Jesús Soto, es el máximo aporte de América a la pintura del siglo XX.

—PREMIO BRAQUE EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES.— Por cuarta vez la Embajada de Francia otorga dos premios y dos menciones a pintores y escultores de la Argentina. Los premios incluyen el viaje y estada en París durante 6 meses con un subsidio mensual de 750 francos. En el ámbito de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes se desarrolló esta verdadera fiesta plástica, en la que un grupo de jóvenes y no tan jóvenes pintores intentaron obtener el premio.

María Simón, primer premio en escultura, trata de eliminar todo tipo de referencias convencionales y nos ofrece un grupo armónico de estructuras primarias, elaborado con la más depurada técnica industrial. *Armando Durante*, primer premio de pintura, formado en el grupo de *Recherche d'Art Visuelle* de París, amigo de Le Parc, presentó un conjunto de máquinas que expresan, a través de un interjuego dinámico de luz y color, una nueva aproximación a la imagen estética, donde se incluye al espectador, copartícipe en la creación, al poder manipular los discos luminosos a voluntad. *Juan Stoppani*, segundo premio de escultura, recurre a la poética del "shock" iniciada con los "ready-made" de Marcel Duchamp. Presenta un auto de papel, que intenta el rescate de los objetos cotidianos a una nueva significación estética. *Pablo Masejean* y *Delia Cancela*, segundo premio de pintura, es una pareja que trasmite a través de sus obras, la forma en que la publicidad y la tecnología contemporáneas han determinado una nueva cultura popular de respuestas seriadas, que rompe con la individualidad del artista tradicional.

—LUCIO FONTANA.— Gracias al esfuerzo del Instituto Di Tella hemos visto a *Lucio Fontana*, nacido en la Argentina y radicado desde hace años en Europa. Sus series de telas y esculturas perforadas son la introducción a una nueva búsqueda, que luego sería recorrida en avances cada vez más audaces por los pintores que lo continúan. Dejemos que Fontana mismo nos explique su motivación: "como pintor, mientras trabajo en mis telas perforadas, no quiero hacer un cuadro, sino abrir el espacio; crear una nueva dimensión para el arte contemporáneo, enlazado en el cosmos, como si se expandiera más allá del plano confin del cuadro".

—PLÁSTICA CON PLÁSTICOS.— Realizada en septiembre, en el Museo Nacional de Bellas Artes, evidencia la interrelación del sector industrial privado con la esfera de lo artístico; hasta ahora ambos sectores

se hallaban totalmente disociados y enquistados en sus respectivos quehaceres. El Instituto Di Tella, Industrias Kaiser Argentina, Fundación Odol y Cámara Argentina de Industrias Plásticas, abren en Buenos Aires la marcha para recuperar como patrimonio nacional la inquietud conjunta de dos grupos a una tarea creativa. Francisco Masjuán, presidente de la Cámara Argentina de Industria Plástica, fue el portavoz de la posición empresaria: "Creemos tener una cierta obligación moral y social frente a la comunidad. Los empresarios sabemos que no estamos solos en el mundo, que existen correlaciones entre nuestra actividad y la de los artistas". Más que una muestra, "Plástica con plásticos" significa el nacimiento de nuevas formas de aprendizaje y creación. El sector empresario patrocinó la muestra, donó la materia prima a los artistas y adquirió las trece obras premiadas; no descuidó tampoco el aspecto didáctico, ya que se dictó un cursillo para los artistas invitados sobre aplicaciones, comportamientos, tipos y cualidades del plástico.

El jurado, de jerarquía internacional, estuvo a cargo de *Germaine Derbecq*; *Tomás Messer*, Director del Museo Guggenheim de Nueva York; *Michel Ragon*, colaborador de *Jardin des Arts, Planeta* y *Cimaise* de París, y *Aldo Pellegrini*, poeta, ensayista y crítico de arte.

La calidad de las obras expuestas es, como en toda tentativa con lo nuevo, no siempre brillante, pero muchas de ellas representan dignamente el poder creador y vital de nuestros artistas así como el mensaje fascinante que nos envían a través de este nuevo canal "plástico" de comunicación. Dentro de los más logrados cabe señalar al grupo de los cinéticos, Miguel Ángel Vidal, Ary Brizzi, Eduardo Mac Entyre, Eduardo Rodríguez, Armando Durante, Gyula Kosice. Este último, si bien no se cifre exactamente al movimiento cinetista, traduce a través de sus grandes continentes de acrílico y agua, un enorme contenido univivencial.

—JUAN BATLLE PLANAS.— Octubre nos sorprendió con la noticia de la muerte de este gran pintor. Batlle Planas estuvo siempre empapado de los movimientos de la plástica internacional, e incorporó a su quehacer las ideas de Bretón y de las escuelas surrealistas; no dejó nunca en su afán de investigar, y su obra trasunta una rica vida interior colmada de imágenes oníricas e inconscientes, que él jerarquizó en su pintura. Su obra queda como testimonio de una trayectoria definida y como manifestación de una real voluntad creadora.

—ANTONIO BERNI, GRABADOR.— En la galería Nexo se presentó la edición de una *plaque* con el poema de Sigrifido Radaelli *Villa Cartón bajo los astros* y un grabado de Antonio Berni. En el acto de presentación el crítico Jorge Glusberg dijo las siguientes palabras:

Diez y siete ejemplares ha tirado Berni con su prensa de mano, para acompañar una impecable edición para bibliófilos impresa en los talleres de la vieja casa de Francisco A. Colombo. No es necesario leerlo, para comprender el poema de Radaelli. Se lo vive a través del grabado de Berni, producto de una comunidad que cobra conciencia del mundo en que vive, signo formador y creador al mismo tiempo de las percepciones y pensamientos aprehendidos por el artista.

Dado que toda percepción es *subjetiva*, esta visión del mundo de poeta y pintor respectivamente, reproduce simultáneamente, con diferente

lenguaje, la energía de sus mundos espirituales. El *percibir* es una consecuencia de la interacción individuo-ambiente, que tiene la capacidad de estructurar la experiencia de la realidad objetiva, en un acto susceptible de participación y que se proyecta hacia el futuro.

En ese percibir dinámico, que permite las transformaciones libres de las estructuras que expresan la realidad cotidiana, se da el hecho artístico. La teoría de Humboldt según la cual el *lenguaje* es una especie de órgano que induce a captar el mundo en una forma determinada, y en el cual está presente todo cuanto siente y piensa una comunidad, hace que los contenidos lingüísticos —que configuran una *estructura* autónoma— sean el fruto del conjunto emotivo, imaginario y cultural de la visión del hombre.

Las artes visuales —el grabado en este caso— no son ajenas a esta práctica tradicional, y mientras en la vida cotidiana se crean situaciones que se dispensan y no se resuelven, en el campo del arte, al surgir estímulos —emociones o sentimientos— se llega a soluciones significativas.

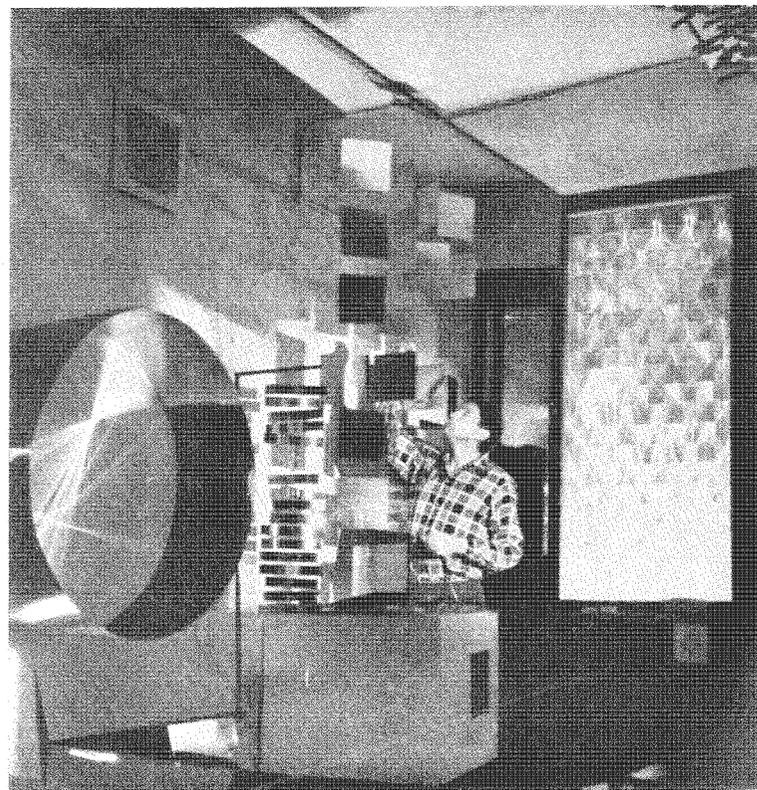
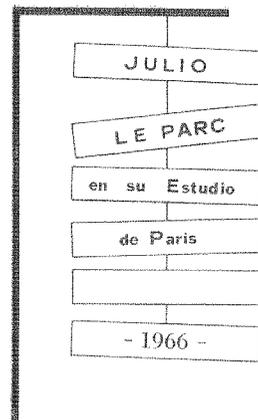
Berni, nacido en Santa Fe en 1905, luego de estudiar en su ciudad natal, obtiene una beca del Jockey Club de Rosario y viaja a Europa en 1925. Allí estudia con Othon Friesz y André Lothe, y a su regreso de París (nos cuenta el pintor Grela, en ese entonces uno de sus alumnos) fue la única enseñanza seria que tuvieron los cubistas rosarinos. Sus figuras se asientan primero en sólidas estructuras renacentistas, luego, y hasta sus primeros cincuenta años, las "villas miseria" y la pobreza de nuestro campesinado le sirvieron de apoyo para un "realismo socialista" sin salida.

Es increíble la enorme posibilidad de "cambio" de un artista. En nuestro medio se da por segunda vez, y en ambos casos con proyecciones internacionales. *Lucio Fontana* (laureado también en Venecia) fue, hasta sus cincuenta años, un escultor tradicional, con valores exclusivamente locales. El gran viraje de Berni, lo convirtió en un artista internacional: obtuvo el gran premio de grabado en la XXXIIª *Bienal de Venecia*, levantó su cotización en el mercado nacional y comenzó a vender sus obras en las grandes capitales del mundo.

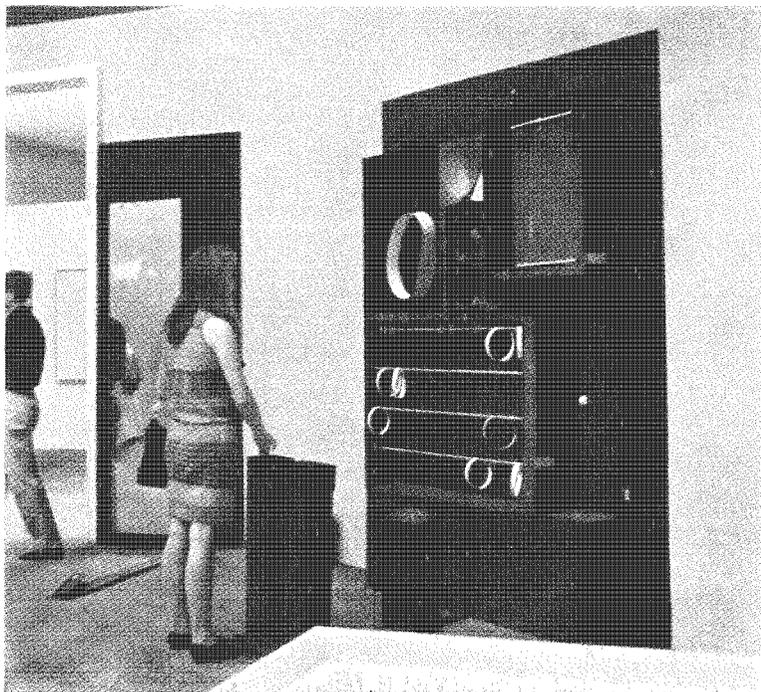
Como confirmación de su éxito, el 15 de este mes la O. E. A., lo agasajará en una galería de New York (Museo Huntington Hartford), presentando una retrospectiva integrada por 101 de sus obras. La misma acaba de exhibirse en Trento (New Jersey).

Instrumentalizando su neorrealismo anterior: con elementos expresionistas y míticos, surgidos de nuestro folklore nacional, consigue integrar un inventario completo de los seres de nuestra vida urbana. En la serie de Juanito Laguna y Ramona Montiel, como en el grabado del Libro de Radaelli, la superficie del papel está trabajada como un bajo relieve, y en él registra con el más simple y excepcional poder expresivo, cada gesto, cada dolor, cada esperanza de su narración dramática.

Creemos que Gerald Gassiot-Talabot —crítico de *Art d'Aujourd'hui*— lo ha definido con justeza, en el prólogo de su retrospectiva (1927-1965) exhibida en el Di Tella y en el Museo Provincial de Santa Fe el año pasado: "el espíritu burlón no está ausente de este carnaval de la *Comedia humana*; aunque se tomen precauciones, la máscara se pega a la piel, y bajo lo grotesco aparece la carne sangrante o putrefacta de una humanidad en descomposición moral, donde las Marías Magdalenas parecen Madonas".

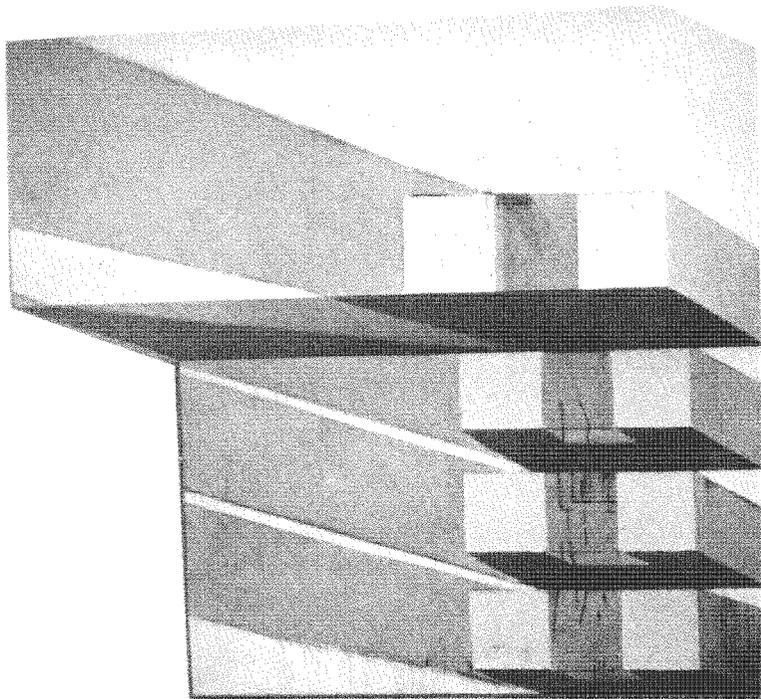


Julio Le Parc: *Ocho círculos expuestos horizontalmente* (Bienal de Venecia, 1966).

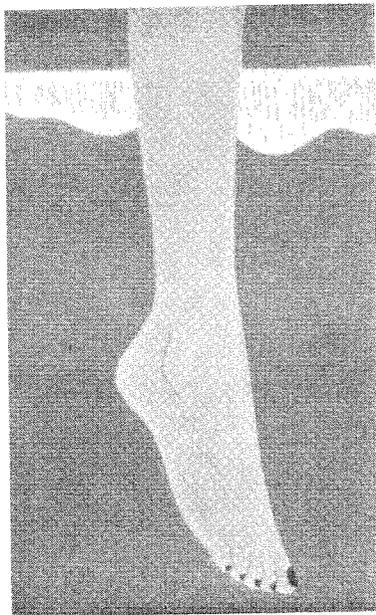


Delia Cancela - Pablo Mesejean: *Collage para el espectáculo camp "Dracula"* (original para *Testigo*).



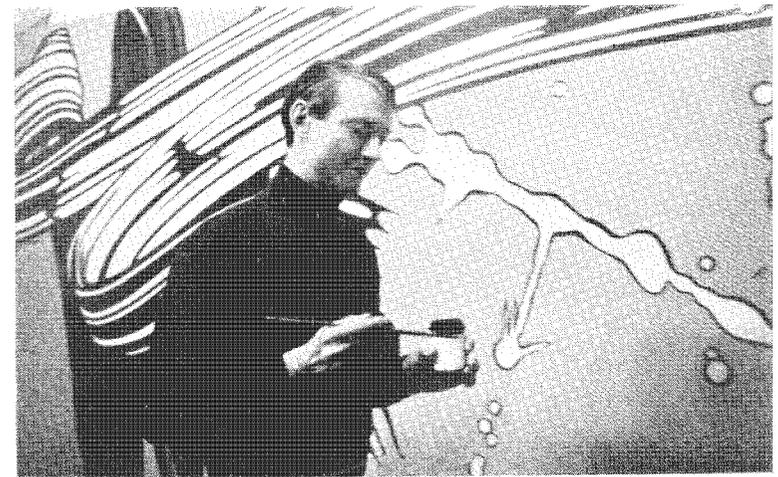


Robert Indiana en su presentación en la Galeria Stable.

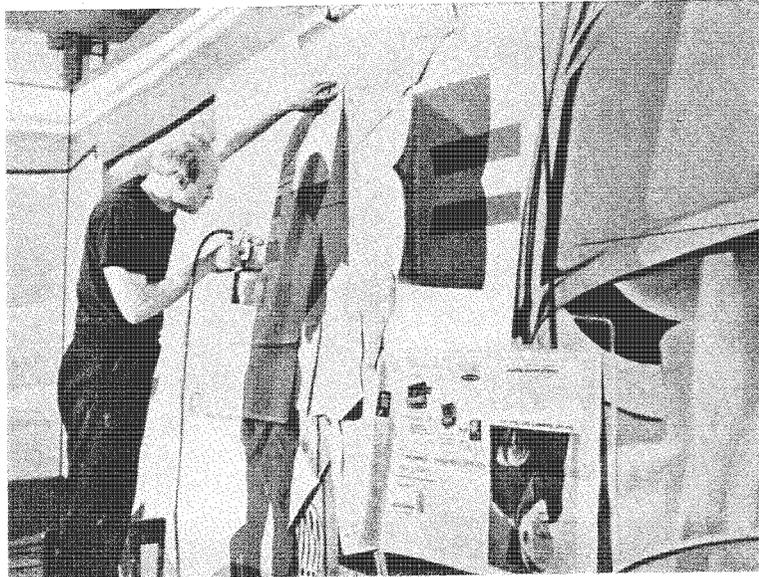


RICHARD
SMITH
QUARTET (1964)

Roy Lichtenstein

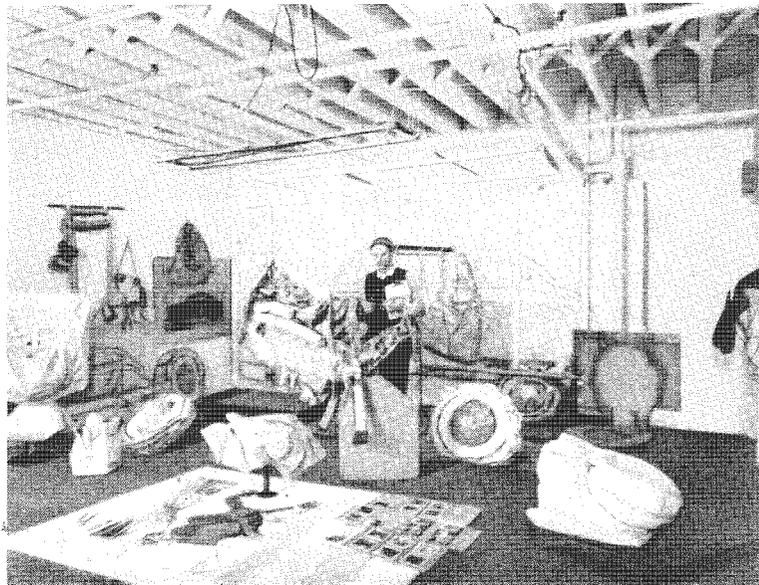


Tom Wesselman Seascape 1961 (1966)



James Rosenquist

Claes Oldenburg

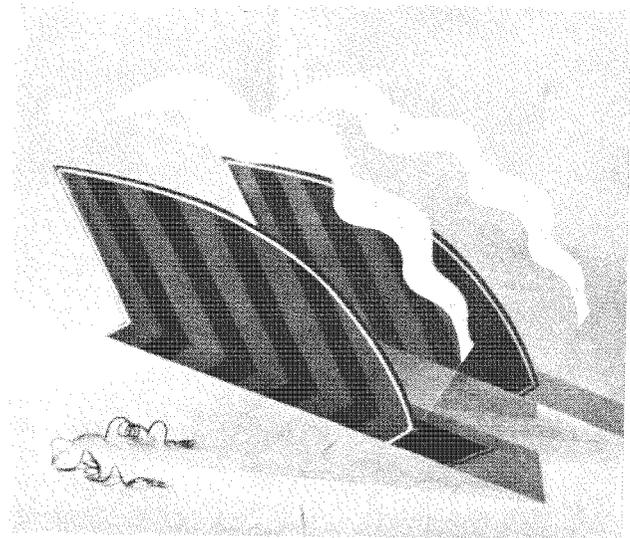


GALLERY (1965) R. B. KITAJ : THE OHIO
GANG - OLEO - MALBOROUGH

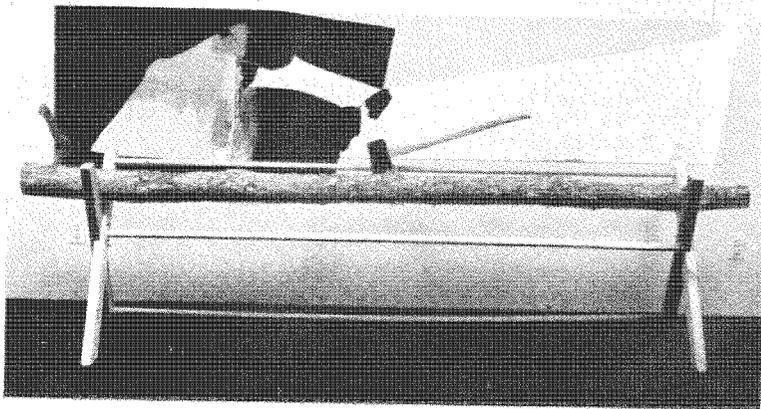
gEORge SEgAl:
hOMbrE eN biciClETA (1961)



Alan d'Arcangelo en su atelier de Nueva York.



HYBRID: La obra terminada.



Jim Dine: "Stephan Hand's path" (autorretrato - 1964)



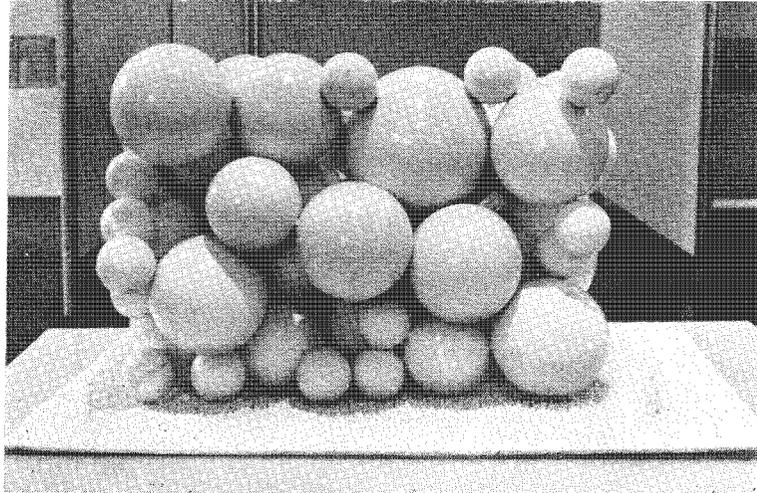
Andy Warhol
en su Estudio
de Nueva York

ROBERTO JACOBY: Maqueta de una obra (Plástica con plásticos, agosto 1966)

Hay dos formas de ver esta obra: como obra en sí con ciertos valores plásticos, y como obra que puede producir emoción estética por las ideas que implica. Hay dos ideas capaces de producir emoción estética: por un lado la idea de la "obra de arte" (esferas de gran tamaño inscriptas en un prisma) y por el otro la de una obra que es una maqueta de una "obra de arte". Esto se refiere a que la "verdadera" obra es construida por el espectador a partir de los datos que se le dan. Además hace pensar que una obra no realizada, realizada a medias o imposible de realizar puede ser tan importante como una ya construida o posible de construir; que la idea de la obra es más importante que la realización.

La diferencia con otras maquetas de escultores o arquitectos consiste en que estamos ante un proyecto detenido intencionalmente que, en sus dimensiones últimas, no va a realizarse más que en la cabeza del espectador. Se trata de una obra concluida cuyo tema es una obra inconclusa, si consideramos que la obra total incluiría además del plano y la maqueta, el monumento realizado en su tamaño natural.

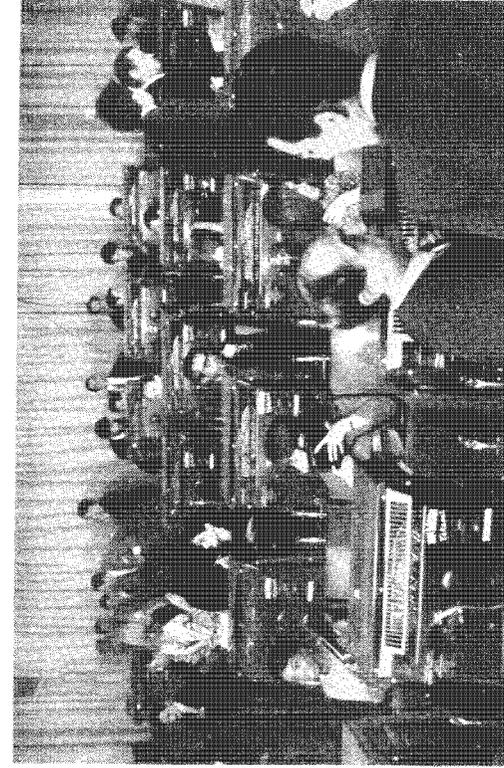
Hay un nuevo tipo de participación del público, no física sino mental, que consiste en imaginar la obra en su tamaño natural, en realizar mentalmente el cambio de escala.



SIMULTANEIDAD EN SIMULTANEIDAD. — El "suceso" creado por María Minujín, Berlín (Wolf Vostel) y Nueva York (Alan Kaprow). — 2) *Simultaneidad envolvente*

con la colaboración de Leopoldo Maler ocurrió el 24 de octubre de 1966 en el Instituto Di Tella. Se compuso de dos "sucesos" simultáneos: 1) *Invasión instantánea*

slides, cine, fotografías y grabadores.



(radio, TV, teléfono, telegramas, desarrollado simultáneamente en



Ernesto Deira

Documentación plástica:

Un pintor

Soy Ernesto Deira. Nací en Buenos Aires en 1928, y después de ejercer cuatro años mi profesión de abogado, me inicié en la pintura en 1954 con Torres Agüero y Leopoldo Presas. En 1962 viajé a Europa como becario del Fondo Nacional de las Artes. En 1964 expuse individualmente en Washington. En 1966 viajé a EE. UU. con una beca Fulbright y me invitaron a la Universidad de Cornell para dictar cursos. Acabo de ganar el tercer premio de la Bienal Americana de Córdoba.





Otto Hahn, asesor de *Testigo* en artes plásticas.

—ROMBERG ILUSTRA EL LIBRO DE SÁBATO.— Osvaldo Romberg eligió "Informe para ciegos", una de las cuatro partes del libro de Ernesto Sábato *Sobre héroes y tumbas* para realizar su versión plástica del problema. Creemos que la conjunción formada por uno de nuestros más prominentes grabadores y nuestro internacional novelista, no pudo ser más ajustada. Romberg permitió visualizar dramáticamente algunas de las páginas más exitosas de Sábato, guiándonos con su buril por el laberíntico mundo del novelista, redescubriendo imágenes insólitas y tremendas del mundo de los no videntes. El apoyo literario sirvió aquí de punto de partida para la arrolladora exuberancia pictórica de Romberg, que con una técnica libre compenetró al espectador del clima dramático y siniestro creado por Sábato.

—NOEMÍ GERSTEIN.— En la Galería Guernica expuso en septiembre sus broncees soldados. No necesita presentación: es conocido el valor de su obra, en la que la escultura trata de apresar el vacío circundante, en lugar de recrear los volúmenes; ésta fue la línea de trabajo que la jerarquizó a nivel internacional. Por extraños motivos, suponemos de búsquedas, vuelve a la figuración como medio de expresión: paneles de acrílico, fórmica o chapa, no logran rescatar toda la imaginaria creadora que Noemí Gerstein posee, y solamente alcanzan un medio tono formal y decorativo.

—CUESTIONADO PREMIO DI TELLA 1966.— La aparición de este certamen en plena primavera urbana es interesante por el alto número de controversias que suscita. No queremos dejar de mencionar nuestra adhesión a la Fundación, que persistentemente se ha configurado como imagen institucional, en una labor de apertura hacia los movimientos plásticos de jerarquía internacional, y cuyo líder Jorge Romero Brest, afronta incommovible los embates y ataques de todos los sectores de la crítica tradicional; temerosa de embaucarse en un lenguaje harto incomprensible, en la medida que no se deseen cambiar tradicionales y anquilosados frentes de batalla.

Nos remitimos para juzgar la obra de la Fundación Di Tella y la de su líder en Artes Plásticas, a la noche de la inauguración del certamen. Nuestra calle Florida rebosaba de público entre Paraguay y Charcas, y los amplios salones del Instituto no daban cabida prácticamente a más público. Si se puede medir en algún sentido la labor de difusión de Di Tella a través de este detalle formal, debemos comprender que en los últimos seis años el Instituto cubrió un lugar vacío, el inexistente apoyo oficial que debió vincular a la Argentina con el resto del mundo, en cuanto a sus expresiones plásticas.

No queremos juzgar en forma individual las obras presentadas; tal vez éstas no expresan aisladamente la categoría y trascendencia que Buenos Aires llegó a tener entre las grandes capitales. El grupo nucleado junto a Romero Brest proyectó su imagen y actividad al nivel de los centros más reconocidos del mundo (Nueva York, Londres y París) y se abocó, junto con sus hermanos de tareas, a participar en una búsqueda plástica, que si aún no se ha conformado totalmente, intenta concretar la imagen del siglo que vive, sus avances técnicos, mecánicos y siderales, en una expresión común y sin fronteras.

—LOS MATERIALES DE ALBERTO HEREDIA.— Los que acaba de mostrar en "La Ruche" siguen la línea de las pequeñas piezas de bronce que expusiera el año pasado en el Museo de Arte Moderno, en la muestra "8 escultores". Al espíritu surrealista de sus *Cajas de Camembert* (Galería Lirloy, 1963) se adiciona ahora una manipulación de los detritus actuales, que si bien no constituye un planteo definitivo —pese a sus tres años de experiencias— desarrolla una problemática de investigación que forma parte de lo que Alloway llama la "comedia del despilfarro" (centro de nuestra vida actual). Para componer su lenguaje particular Heredia establece un esquema geométrico de volúmenes, y luego se adapta al barroquismo intrínseco de los elementos que pretende que el espectador no siga, si no toque.

El material en bruto sin individualizar, cartón, madera, caños, lienzos, tejidos se organizan en un contorno orgánico de la "junk culture" (cultura del desecho). No es la imagen objetiva de una síntesis formal que intenta rescatar la chatarra o el residuo, sino la estructura de una conciencia realista, que especula con la expresividad de los materiales ruinosos o de la vida ciudadana.

Siguiendo las ideas *Dadá* de Schwitters, que en sus relieves y collages utilizaba las cosas abandonadas por la gente, Heredia hace un objetismo dramático de nuestra civilización industrial a través de los objetos caídos en desuso. Sus materiales siniestros no se relacionan con las imágenes abstractas del tiempo y el espacio, sino con una continua disolución personal y amarga de las coordenadas del universo kafkiano. Hemos pensado en algo desagradablemente humano, frente a sus *totems* despersonalizados, sin caras pero de pie. Sin ninguna concesión al buen gusto, sus cajas de cartón policromadas, sus "castillos" del mundo de la chatarra, se estructuran sin embargo en un orden que parece dominar todos esos despojos aparentemente informes.

Es innegable, pese a sus dimensiones reducidas, la fuerza que surge de esas ruinas. Heredia pretende ordenar morfológicamente su expresividad y su angustia casi delirante a través de estructuras internas preestablecidas, que se integran —por vía de un nuevo realismo urbano— a una imaginaria del desecho, muy en relación con la experiencia de nuestro siglo frente a la reducida gama de objetos duraderos.

La serie de los carritos es la menos feliz. Es posible que, por los efectos directos de su postración obligada —se cayó de un caballo y estuvo más de dos años enfermo, sin poder caminar—, no haya juntado fuerzas para operar monumentalmente esa instrumentalización *surrealista* de los detritus urbanos. En síntesis, diremos que Heredia está utilizando un proceso inherente a su actitud inconsciente, que lo lleva a una regresión hacia el caos, a pesar de las estructuras geométricas sobre las que intenta resolver sus volúmenes.

—EMILIO PETTORUTI VISITA BUENOS AIRES.— Por pocos días, en septiembre, nuestro famoso compatriota radicado en París desde 1953. Para 1967 prepara una muestra de sus obras y la publicación de sus memorias. También se exhibirán sus cuadros en varias ciudades alemanas: junto a los de distintas épocas, aparecerán los recientes, los que ahora está pintando en su luminoso atelier de la rue Mabillon.

EL BANCO DE LONDRES: POESÍA EN EL ESPACIO

Por ADOLFO CHAMORRO

INESPERADAMENTE APARECE este artefacto *, sin que pueda comprenderse muy bien cómo se ha producido y por qué aquí, en un medio tan comprometido y temeroso de la libertad de expresión. En verdad hay antecedentes, si se piensa en la producción de los últimos diez años, en lo que se conoce como arquitectura moderna (no me gusta la palabra pero tiene vigencia) y más aún considerando algunas pocas y mal conocidas obras de valor. Pero de esta arquitectura que ya es un estilo, al B. L., hay una distancia que no puedo explicar. Puede ser que se trate de un fenómeno de ruptura. Ayudar a que así sea es una buena obra y en ella me pongo.

Este edificio, del que se dice que dentro de cien años parecerá nuevo, para los arquitectos es simplemente actual y si parece desprendido de nuestro ámbito cultural es porque, desgraciadamente, nuestro público se mantiene aferrado a fórmulas cristalizadas, verdaderos fósiles, muy cómodos para ser vividos en la medida en que resisten al cambio.

Para orientar al lector tendría que esbozar las características fundamentales de la arquitectura conocida. Con el riesgo que significa toda simplificación, diría que se define por el volumen como factor fundamental. Con este criterio volumétrico el espacio era una resultante inevitable, pero no su objetivo. No se veían en los planos los generadores del

* El nuevo edificio del Banco de Londres, en la esquina de Bartolomé Mitre y Reconquista. Obra de los arquitectos Sánchez Elia, Peralta Ramos, Agustino y Testa.

espacio, sino ellos mismos. Sólo preocupaban su proporción, el color y la textura. En cuanto al espacio, está formulado en recintos cerrados, finitos y diversos.

Pero un gran cambio se produjo con la aparición de la Arquitectura Orgánica. Las tres dimensiones esenciales de la arquitectura de siempre y aun la cuarta, que se experimenta recorriendo el espacio, son trascendidas por un nuevo valor espacial que no puede ser representado ni siquiera con la imagen en movimiento del cine. Sólo puede ser aprehendido en la realidad, en la experiencia vital, y se resiste a ser intelectualizado. Junto con todo esto reincorpora valores sentimentales: encanto, alegría y sentido del humor, que fueron cuidadosamente eludidos en el Racionalismo, consagrado como estaba a la búsqueda desesperada de una fórmula austera de validez absoluta.

Esta Arquitectura Orgánica fue hecha con el aporte de muy pocos hombres: en los Estados Unidos de Norte América, Wright, y en Europa Aalto, Asplund y algún otro. Tampoco alcanzó vigencia muy pronto. Por lo menos en nuestro medio, lo que ha podido verse ha pasado casi inadvertido. Para nosotros es todavía una arquitectura inédita.

Ahora bien, referido a esa arquitectura inédita, este edificio del B. L. no tiene nada sorprendente ni novedoso. Es una obra en que se pudieron poner todas esas ideas, que pueden comprenderse en tres conceptos básicos: espacio libre y fluyente; tipos estructurales basados en los materiales y honestidad en el manejo de los elementos constructivos. Todo esto, con la sal y pimienta de un maestro de la forma y del color, ha dado el B. L.

Vayamos un poco más adelante. Es costumbre juzgar un edificio por su exterior y su interior como dos cosas separadas, que aunque en verdad lo están, se relacionan en el tiempo de la experiencia donde se da la unidad de concepción. Aquí no es posible separar ambos aspectos. El interior se

está escapando hacia afuera y el afuera está penetrando por todas partes. No hay recinto. Hay un espacio continuo y fluyente que se va descubriendo a medida que se recorre el edificio y hay un eje vertical alrededor del cual el espacio gira: la escalera central. Y como para expresar con más fuerza esta simbiosis de dentro y fuera, cuando el espacio interior choca con las pantallas de los pórticos ya es exterior, porque se escapó a través del vidrio como los fantasmas.

Esas enormes plataformas que parecen flotar en el espacio, están sin embargo vinculadas al suelo como en cualquier edificio corriente. Ese efecto se logra simplemente eliminando las columnas de los bordes. Desde cualquier punto de observación es posible la visión simultánea de varios planos y niveles, produciendo una sensación dinámica que es la clave para comprender el espíritu de la obra. Estos planos están referidos a otro mayor que cubre todo el conjunto, que es el cielorraso, visible desde cualquier parte y magistralmente tratado como base de escala para lograr una sensación de grandeza que da la emoción dominante. Este plano superior, cargado de una significación protectora, cumple funciones directoras en el concierto general y como para dar la medida del dinamismo, se presenta tieso, solemnemente quieto. El color rojo de los pisos y el castaño de las maderas dan el clima preciso. El rojo, luminoso y profundo, pone énfasis a un espacio caliente.

La honestidad constructiva está llevada al límite. Esos ramilletes de tubos de ventilación están soplando ellos mismos y la estructura está señalando los esfuerzos con formas expresivas de sí misma, con su materia humilde mostrada con dignidad. Ese hormigón, que se esconde corrientemente detrás de un revoque, está a la vista con su color natural, tal como saliera del molde formador.

Si tuviéramos que encuadrar esta obra en los marcos conocidos, tendríamos que decir que implica una actitud román-

tica. Obsérvese el perfil de esas columnas panzonas que se levantan enredándose en un juego caprichoso, las pantallas que cuelgan como tapices de la losa superior y ese pilar que controla la entrada como un tótem preñado de enigma. Todo eso sitúa a la obra en un plano de fantasía y configura un carácter poético que es, en definitiva, lo mejor que de ella se puede decir.

Esto ya es bastante para que merezca nuestro respeto, el que sin duda existe, en el que va la tolerancia de algunos detalles discutibles. La gran lección está, a mi juicio, en lo que representa como acto de libertad, no constreñido por nada, como postura ética ejemplar del artista, por una parte y en cuanto enseña que debe liberarse al arquitecto de imposiciones inhibitoras (solo él tiene el derecho de equivocarse) formuladas en nombre de una cultura o de una costumbre y casi siempre enturbiada con un sentido de agresividad que no puede tener otra explicación que el sentimiento de la propia falta, tal vez comprensible como acto de defensa de aquel que no está dispuesto buenamente a tirar por la borda una cantidad de cosas mal adquiridas y peor sostenidas, que es lo que constituye una cultura equivocada pero, al fin, la única que tiene. La sola idea de rehacerla causa espanto.

Otra virtud que parece tener esta obra es que ha hecho brotar una necesidad de comprensión que reclama una crítica arquitectónica, postergada hasta ahora y desdeñada por los críticos plásticos. Ya puede verse que la arquitectura es un medio para la proyección del hombre, tan válido como la pintura o la escultura.

A pesar de todo, puede ser que el lector se pregunte todavía si este nuevo edificio del Banco de Londres es bello o feo.

* Septiembre de 1966.

EL NOMBRE SAGRADO

Por CARLOS M. GRÜNBERG

POETA complementado por el erudito, y erudito complementado por el poeta, Galtier ha bebido en fuentes duales y mezcla en su trabajo * —un trabajo ora ilustrado e ilustrativo, ora apasionado y apasionante— datos científicos y nociones cabalísticas, esotéricas o como quiera llamárselas.

La limitación del espacio disponible para insertar esta nota y mis preferencias racionalistas me inducen a referirme, única y exclusivamente, al valioso contenido filológico del ensayo de Galtier. Lo haré trazando, en el párrafo inmediato, un resumen de lo principal de ese contenido. Aclaro que mi resumen aspira no desde luego a obviar la lectura de lo resumido, sino al contrario a estimular a la lectura del entero libro de Galtier.

La Biblia hebrea designa a Dios con distintos nombres. Si clasificamos y agrupamos estos nombres según sus étimos, obtenemos las tres siguientes series de dobles: Adón y Adonay; El, Eloha y Elohim; Yah y Yahveh. Adón y Adonay denotan la idea de señorío. El, uno de los nombres hebreos de Dios, y Alá, el nombre árabe de Dios, comparten la misma raíz semítica. Elohim es el plural meramente gramatical y mayestático (no politeísta) de Eloha. El, Eloha y Elohim denotan la idea de poderío. Algunos autores opinan que Yah es apócope de Yahveh y otros autores opinan que Yahveh es derivación de Yah. Galtier se inclina —a mi juicio, acertadamente— por la segunda doctrina. Yahveh es el nombre de Dios que el propio Dios reveló a Moisés (Exodo, III, 13-15, y VI, 2-3). Yahveh es el nombre sagrado, el nombre inefable, el nombre que el creyente se abstiene, en principio, de pronunciar, para no cometer blasfemia, y suple, en la lectura y en el rezo, por Adonay. Yahveh es el tetragrámaton, pues el alefato (el abecedario hebreo) sólo consta de letras representativas de las consonantes —no de las vocales— y por consiguiente la escritura hebrea sólo representa la voz Yahveh mediante cuatro letras, así: Yhvh. Cuando los masoretas crearon las mociones y puntaron la Biblia hebrea, atribuyeron al tetragrámaton las vocales de la palabra Adonay, y tal es el origen de la pronunciación Yehovah, a su vez origen del castellano Jehová, que data del siglo XV. Hoy sabe-

* Lysandro Z. D. Galtier, *El Nombre Sagrado*, Colección de Estudios y Ensayos dirigida por Emilio Sosa López, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1965.

mos que la verdadera pronunciación o vocalización del tetragrámaton no es Yehovah, sino Yahveh. Algunos autores opinan que Yahveh carece de etimología segura. Casi todos los autores opinan que Yahveh tiene el mismo étimo que el verbo copulativo hebreo (havah, hayah) y que por tanto denota la idea de ser, de estar y de existir. Por último, Jacolliot sostuvo que Yah y Yahveh, por una parte, y el sánscrito devah, el griego Zeus y el latín deus, por otra parte, tienen un étimo común, y Lanza del Vasto ha llamado la atención sobre el hecho de que Yah y Yahveh, por una parte, y el primer elemento (Ju) del compuesto latín Júpiter —que significar Ju Piter, Ju Pater, Ju Padre—, por otra parte, se parecen. Galtier se inclina —a mi juicio, de nuevo acertadamente— por esta última doctrina.

Me habría gustado (el apetito viene comiendo) que Galtier recordase que Adón y Adonay son la forma hebrea de Adonis; que, en apoyo de la identificación de Yah y de Yahveh con el latín Júpiter, adujese el latín Jovis (doblete del latín Júpiter y palabra tan semejante a la palabra Yahveh); y que recordase la idea denotada por la raíz indoeuropea dei- (étimo del sánscrito devah, del griego Zeus y del latín Júpiter, Jovis y deus), idea que no es otra que la de brillar, la de cielo luminoso (considerado como divinidad), la de dios del día luminoso y la de día luminoso. Pero esta observación no importa. Lo cierto es que el esfuerzo de remozamiento del tema cumplido por Galtier reviste, además de mérito inmanente, no poca trascendencia. En efecto, al vincular el hebreo Yah y Yahveh con el castellano Júpiter, Zeus y Dios (y quien dice Júpiter, Zeus y Dios dice Jove, jueves, jovial, divino, adivinar, día, diario, diurno, jornada, jornal, hoy, etc.) y al convertir a aquellas voces en miembros de la familia de éstas, Galtier contribuye no sólo a despojar a aquéllas de su irreal exotiquez, sino incluso a reforzar la teoría de la unidad de origen de las lenguas indoeuropeas y de las lenguas semíticas.

Setiembre de 1966.

NOVELA PARA UNA CIUDAD

Por HAYDÉE JOFRE BARROSO

DESDE una primera novela que a tropezones marcaba su camino, pero que dejaba presentir valores, Diego Baracchini hizo su camino sembrado de tropiezos perforado de aciertos, inicialado por la duda pero forta-

lecido de confianza en sus fuerzas; su segundo libro* trae una nueva visión literaria de este excelente escritor, que nos entrega una obra señalada a la consideración del público desde antes de su edición argentina. Efectivamente, con esta novela Baracchini se presentó al concurso internacional de novelas de Seix Barral, de Barcelona, llegó a finalista y resultó vencido solamente por un gran autor y por un libro de valores trascendentes: Vargas Llosa y *La ciudad y los perros*.

Partiendo de un tema que tiene raíces en el mito, y tomando como punto de apoyo un personaje rico en matices, dotado de profundidad, este joven novelista argentino se presenta maduro y dotado de notable percepción psicológica; su *Ariadna* sorprende por el conocimiento que revela del alma femenina, por las experiencias humanas evidenciadas por el creador, capaz de valerse de un lenguaje directo y preciso para poner al descubierto todo el trasfondo poético que el tema encierra, y la sensibilidad del novelista capta. Dueño de una mente ágil y racional para crear estructuras novelísticas modernas que sirvan a su grave y sincero análisis, humano y social, manejándose en tres planos, el hilo de la narración entronca el viejo mito traspasado de soledad, de tragedia, de sofocada desesperanza y de nervioso intento de evasión, con el estudio severo, rígido (casi diría "científico") del mundo actual con sus contrasentidos y sus miserias, sus farsas y sus verdades crueles, sus reivindicaciones y sus desafíos alocados.

Terreno resbaladizo el de este lugar y hora para que en él se maneje una *Ariadna* falsificada: la historia de la provincianita que juega su destino en la gran ciudad y, enfrentada con la realidad cambia la oscuridad de *lo cierto* por las doradas quimeras de *lo fantástico*, es un tema fascinante; mucho más aún cuando como en este caso se lo presenta realizado en dos climas diferentes, sueño y realidad, abriéndose paso en el laberinto de sexo y apetencia social, sobreviviendo como puede a las experiencias amargas de los sentidos, extraviada en la soledad presentida y acuciante, emparedada por los conflictos y los prejuicios, cargando como un lastre molesto el equipaje desprolijo de una vacilante cultura sosteniéndose a duras penas sobre un concepto de humanidad que cuando es más herida... acaba por perderse. Buenos Aires, monstruo devorador de personalidades, traficante de conciencias como toda gran capital, se maneja con hilos sutiles para perder a sus criaturas, y entre los personajes sabiamente descoloridos —creados a propósito para poner los oportunos puntos oscuros junto a esta "Ariadna-Ana" de hiriente brillo, comparsas inexcusables que marchan y contramarchan empujadas por instintos insa-

* Diego Baracchini, *Ariadna en la ciudad*.

tisfechos, pasiones reprimidas, castradas de sueños y vacías de ilusiones, la ciudad cobra su precio y una mujer pasa a ser su símbolo.

La historia sutilmente descrita, creada con original técnica, reveladora de un profundo amor por la ciudad en sus "a-pesar-de-todo" y una íntegra piedad por el hombre, es algo más que *Ariadna en la ciudad*. Prolija, demorada y apasionadamente escrita, con el cuidado que se transmite desde la colocación exacta de una palabra, la perfecta ubicación de los adjetivos y los sustantivos —siempre un poco "piedra del escándalo" cuando se analiza estilísticamente una novela—, los diálogos vertidos al papel desde un convencimiento absoluto de cuál es su valor y del papel que les corresponde jugar en el libro, ahuecando frivolidades y dando el justo término medio de los valores absolutos de pasiones y filosofía —filosofía de la vida, del amor, de la muerte, de la trascendencia del hombre y la intrascendencia de sus recursos—, *Ariadna en la ciudad* entra en la literatura argentina del momento presente como resultado de la simbiosis *Ariadna-ciudad*: una adentro de la otra; una integrada en la otra; una, resultante de la otra. *Ariadna-símbolo* apoderándose, aprehendiendo, vaciándose en la ciudad, personaje sin claudicaciones de esta lograda expresión de nuestra moderna narrativa.

Setiembre de 1966.

VIKINGOS, MELANCÓLICOS Y NIBELUNGOS

Por RODOLFO E. MODERN

TODO HISTORIADOR DE LITERATURAS debe forzosamente conocer su materia. Esto es obvio. Pero para la difusión de su conocimiento probado, que incluye precisiones (ciencia) y juicios de valor (estética), Jorge Luis Borges, con la colaboración de María Esther Vázquez, ha elegido unir en *Literaturas germánicas medievales* * al rigor expositivo una información animada y personal. Indudablemente sus años de docencia universitaria le facilitaron una frecuentación más íntima con el tema y aumentaron su simpatía tradicional e innegable hacia el mismo. Mejor así. Por-

* Jorge Luis Borges y María E. Vázquez: *Literaturas germánicas medievales*, Falbo Librero Editor, Buenos Aires, 1966.

que esta historia amplía y perfecciona, en buena medida gracias a su transcripción castellana de numerosos textos originales, una anterior del mismo Borges y Delia Ingenieros, publicada hace varios años por intermedio de una editorial mejicana **. Estudiantes y estudiosos hallarán en el libro que comentamos caracterizaciones de la épica y la elegía anglosajonas, como los rasgos tremendos o cristianos de la literatura en alto alemán antiguo y alto alemán medio, y, en un apéndice, la espléndida floración metafórica de la más rancia literatura escandinava.

Escasa resulta entre nosotros la dedicación por estas literaturas germánicas medievales, muy anteriores en su surgimiento a las neolatinas. Algunos profesores, Albrecht, Brugger, Probst, en sus estudios y traducciones al castellano, destinadas principalmente a un público de estudiantes universitarios, iluminaron aspectos parciales de esta zona de la literatura europea. Su mérito no es pequeño. Pero Borges ha preferido —y debemos agradecerse— una visión orgánica y total de un período que abarca, excepción hecha del preludio gótico de Ulfilas, el quehacer literario de los pueblos germánicos durante seis siglos a través de sus obras más representativas, algunas de ellas notables. Con acierto indudable señala Borges un origen común para estas tres literaturas, como que emanan de un mismo núcleo étnico con idéntico sistema de creencias y modos de vida.

No obstante, ese origen común como el empleo de una versificación típicamente germánica, la alteración, no impiden la existencia de enfoques particulares, de inclinaciones características en cada una de estas antiguas literaturas. Y esto también lo subraya Borges. Así, la obra producida en suelo inglés suele asumir un tono de melancolía muy peculiar, como también una denuncia de la caducidad aneja a lo terrenal. En la poesía alemana se destaca, por otra parte, la valentía, el sentimiento de lealtad, el gusto por el desafío al destino. En cuanto al ámbito escandinavo, a la intrepidez de los hechos nerviosamente narrados corresponde una intrepidez verbal plasmada en un brillo metafórico aun hoy deslumbrante para nuestros ojos saturados de imágenes verbales. El mito y la mentalidad de estos germanos no se agotan ni en la bruma precristiana ni en el suntuoso monumento operístico de Wagner. Su rica diversificación recorre una vasta gama de los sentimientos humanos. No es mérito menor de este libro el haberlo señalado clara y suficientemente.

Setiembre de 1966.

** Jorge Luis Borges y Delia Ingenieros: *Antiguas literaturas germánicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN EN LA UNIVERSIDAD

Por JUAN ENRIQUE AZCOAGA

EL HOMBRE tiende a trascender su envoltura carnal. La aspiración a la inmortalidad, al ingreso a la gloria, es una incitación acuciante para las acciones humanas. En algunas personalidades puede asumir proporciones de escozor continuado y suelen expresar nítidamente el alcance de esas aspiraciones. El General Urriburu decía que a lo único que aspiraba era a tener una estatua después de su muerte (José María Sarobe, *Memorias sobre la Revolución del 6 de Septiembre de 1930*, Buenos Aires, 1957). Pero trascenderse es participar en las acciones humanas de modo rotundo, sonoro, diferenciado del rebaño, alzado sobre la multitud amorfa.

Algunas personalidades contemporáneas han conseguido ingresar a la historia de la cultura argentina por su rotunda y sonora participación en la destrucción de las universidades. Se me dirá que un concepto de filosofía de la historia exige que se incorpore sólo aquellas acciones que promueven el bienestar humano, a lo que responderé que Nerón ingresó a la historia no por su música, sino porque quemó Roma. Atila ingresó al parecer, como se lo había propuesto, y así sucesivamente... hombres de nuestro tiempo ingresarán a la historia porque lograron destruir en pocas semanas el trabajo de los miles de docentes, investigadores y alumnos que forman la comunidad universitaria, logrando retrotraer a las universidades al estado de instituciones expendedoras de títulos y consumando el milagro de intensificar la dispersión de los técnicos argentinos por el mundo, cosa que, dado el elevado índice que ya tenía, parecía poco posible.

"Lograr una universidad abierta al pueblo". Conseguir el objetivo de abrir la universidad al pueblo ha sido siempre una aspiración de lo más avanzado de la intelectualidad argentina. Se ha formulado tantas veces que casi era ya un lugar común. Pero ahora es una expresión escarnecedora.

La universidad abierta al pueblo supone que puedan ingresar a ella

los jóvenes de mas aptitudes, independientemente de que posean o no recursos, de que provengan o no de tal o cual estrato social. Los medios para promover ese objetivo van, desde posibilitar los estudios universitarios a los jóvenes que trabajan, con horarios adecuados o con becas, hasta distribuir a los aspirantes a universitarios, según un asesoramiento con relación a sus aptitudes. Estos medios estaban siendo promovidos: el número de jóvenes que trabajan, según el censo universitario de 1964, iba desde un 80 % en facultades como Ciencias Económicas (Universidad de Buenos Aires solamente) hasta el 44 % en Agronomía y Veterinaria. Se distribuían unas 1300 becas anuales para estudiantes, con el criterio estricto de selección por nivel económico y rendimiento en los estudios. Es bien sabido que uno de los obstáculos que frenaba el otorgamiento de mayor número de becas para alumnos era el presupuesto universitario, que es otro problema.

La orientación de los aspirantes a universitarios se posibilitaba por el Departamento de Orientación Vocacional, que no sólo estudiaba las aptitudes y orientaba hacia las profesiones más necesarias por medio de la explicación, sino que ha proporcionado materiales de investigación vocacional de suma importancia, si se considera que por primera vez se abordaba en forma sistemática este tema de tanto interés.

Así, la distribución del alumnado por profesiones, comparando los años 1955 y 1964 revela cambios en la composición del estudiantado: Derecho pasó de un 30 % a un 18 %; Medicina del 28 % al 12 %; Filosofía, del 3 a 18 %. Ciencias Económicas, del 13 al 27 % y Ciencias Exactas del 3 al 6 %. Ingeniería se mantuvo en un 9 %, lo mismo que Agronomía y Veterinaria en 3 % y Arquitectura en 4 % (Alumnos inscriptos, S. A. Doublier, "Información estadística en relación con las carreras de la Universidad de Buenos Aires").

Pero "universidad abierta al pueblo" significa también extensión universitaria y labor asistencial. La experiencia de Villa Maciel comporta asimismo una novedad en esta materia: es la institucionalización de un esfuerzo que antes corría a cargo de núcleos estudiantiles y que por su real envergadura social trasunta la fisonomía de la universidad que se está demoliendo. El Departamento de Extensión Universitaria prestaba allí asistencia médica, profiláctica, pedagógica, urbanística y socio-económica. Es verdad que la asistencia médica de las facultades de Ciencias Médicas y Odontología continúan, pero a la vez, la liquidación del Departamento de Psicología y Psicopatología de la Edad Evolutiva, otra de las novedades de la Universidad de Buenos Aires, revela cómo se entiende que debe ejercerse la reorganización: en pocas horas se barrió una organización asistencial compuesta por más de 60 profesionales,

que atendía por año unos 1300 pacientes de primera vez, que asesoraba a unas 350 madres, que investigaba y que enseñaba.

"No exportaremos inteligencia". Las investigaciones básicas son una necesidad del mundo moderno. Las naciones que han conseguido concentrar a los investigadores, son las que figuran en la primera línea: viajes espaciales, control de la energía atómica, automatización de la industria, elementos característicos del mundo moderno, no habrían sido posibles de no haberse promovido las investigaciones básicas por las grandes potencias, cuidando celosamente a sus científicos.

Periódicamente las autoridades nacionales se mesan los cabellos al advertir que los técnicos y científicos argentinos se van masivamente al exterior. Datos del Instituto Di Tella muestran que en 1951 emigraron 78 universitarios y en 1964, 1159 (sólo a EE. UU.; M. A. Horowitz "La emigración de profesionales y técnicos argentinos"). Sólo puede retenerse a los científicos creándoles condiciones adecuadas para que vivan y trabajen. La inestabilidad política y la inseguridad económica han sido señaladas como las causales más importantes de la emigración de los técnicos. La erradicación de los planteles de la Facultad de Ciencias Exactas constituye, sin embargo, una muestra de cómo puede acelerarse ese proceso con sólo una noche de apaleamiento. Esto basta para que los investigadores se resuelvan a radicarse en otros países. Algunos apologistas de la "reorganización" de las universidades señalan que no importa, porque los que se van son comunistas. Pero vale la pena hacer notar que las dos naciones que tienen los partidos comunistas más fuertes de Europa, Francia e Italia, hasta el momento no han considerado necesario efectuar una operación de esta envergadura en sus planteles científicos. El caso que se recuerda es el de Joliot-Curie en Francia, pero la repercusión internacional que tuvo parece haber llamado a la reflexión a los gobernantes franceses hasta la fecha. No se podrá estar totalmente seguro de no tener comunistas en la nueva universidad (nunca se está seguro del todo), pero estaremos bien seguros de que hasta que pasen unos 20 años no volveremos a tener matemáticos, físicos, astrofísicos, trabajando en equipo, productiva y patrióticamente, si es que tienen éxito los promotores de la "reorganización" universitaria.

"Libertad de cátedra y autonomía universitaria". Estos requisitos figuran infaltablemente en los discursos y comunicados de las nuevas autoridades de las universidades. Es verdad que van seguidos significativamente de "peros" y "sin embargos", que advierten que en materia de

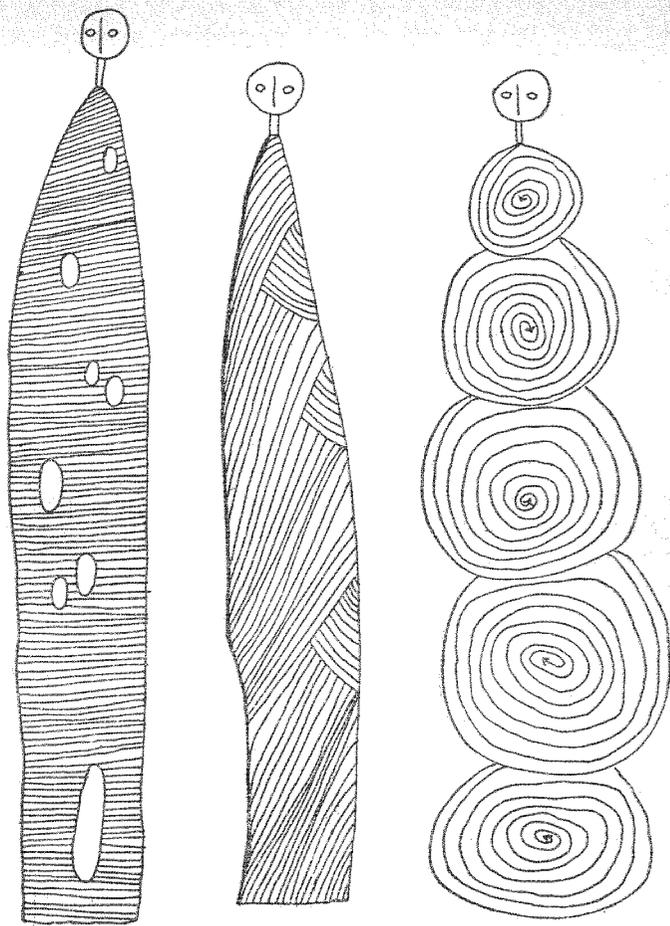
difusión de las ideas se garantizará la libertad para todas aquellas que no sean subversivas. Para qué aludir a las toneladas de papel escrito sobre la condición subversiva de las ideas, repetir una vez más lo de Galileo, lo de Servet, lo de Buffon... En este siglo promotor de la alfabetización masiva, de la lucha contra el hambre en escala internacional, de la discusión de la justicia distributiva en los más elevados foros, como el Concilio Ecueménico o las comisiones de la ONU, afirmar que las ideas no son subversivas por sí mismas es un anacronismo (anacronismo: fuera de su tiempo) que nos lleva a releer a Juan Luis Vives o a Erasmo... La libertad de cátedra con los "peros" y los "sin embargos", como cualquier otra libertad encorsetada, es sólo un sarcasmo.

Iguales argumentos valen para la autonomía universitaria: la Argentina figura a justo título entre las pocas naciones en las que la experiencia del gobierno tripartito ha revelado su eficacia. Si así no fuera, que se organice un debate abierto, con un temario y la designación de representantes de ambos núcleos: defensores del gobierno tripartito y sus detractores. Adelanto la sospecha de que es difícil que se realice este debate.

¿Puede decirse que la universidad autónoma que se está arrasando estaba politizada? Sin duda que sí, que estaba politizada: sus estudiantes y docentes se hicieron oír tumultuariamente, cuando lo de Santo Domingo, oponiéndose a agravar el conflicto con Chile, reclamando presupuesto, contra la guerra de Vietnam, contra la ruptura del régimen republicano, por la autodeterminación de los pueblos latinoamericanos. ¿Pero debo decir que en este mundo moderno todo está politizado? ¿Que las entidades empresarias, los sindicatos, la Iglesia y por supuesto los universitarios de todos los países están politizados e intervienen activamente en la conducción de los problemas políticos?

¿Cuál es entonces el pecado de la Universidad?

Setiembre de 1966.



DIBUJO

Por CLAUDIA PRIETO

EL TRIGO JOVEN

Se inicia la publicación —que proseguirá en el próximo número— de los poemas y cuentos premiados en el concurso de autores noveles organizado por TESTIGO.

POEMA

Por ARTURO H. CARRERA

PADRE, repítete en mis ojos
como la luna en los negros médanos
del sol cada noche, en mis ojos
donde no cesamos de vivir
sepultados en las cenizas y en la
lluvia, con la mirada entre las
sombras del amor.
Allí soñaron nuestros sueños
pequeños molineros abandonados
a su juego y allí quedaremos
alucinados como el mar entre las
verdes estatuas de su sed.
Viviendo siempre muertos en la
pequeña permanencia del olvido
y la inocencia.

L A B U R B U J A
Por ALICIA DUJOVNE ORTIZ

R E S P I R A N D O como el buche de nácar de un sapo,
encendiendo y apagando una luz a veces roja y a veces azul,
ojo agonizante que ve la sangre y el cielo,
una burbuja se muere.
Todo lo aprendió de las velas blancas al viento,
todo, su piel de alita de mosca y su interior de pulmón
agrandado por la nostalgia.
Fantasma de una gota,
donde tal vez un suspiro que fue nuestro y en el que lata
el tumulto de nuestro propio corazón
se pega contra el vidrio, como un insecto prisionero.

P O E M A

Por MARÍA ELBA MARCHISIO

V O Y a embarcarme hacia el no-viaje
sorda y ciega
con el pensamiento atado a un perro
y el perro atado a mi tobillo.
Voy a "olvidar" mis valijas en el primer puerto
y cargaré mis dos ojos sobre mis dos manos
y entraré a la Sala Gris
y beberé el tiempo de cada lugar nuevo
y me hincharé de tiempo
y flotaré de norte a sur
de este a oeste
y descenderé en el Punto
y amarraré al viento
y me lo ataré a un ojo
y te haré una Señal.

126

D O S M A N C H A S A P E N A S
Por JORGE RAÚL LAFFORGUE

D O S manchas apenas
o una sola
como una lengua
o sombra
dejando un rumor de vuelo sofocado
de tajos en el aire
anhelantes
mientras se buscan
como si ya mismo
la vida concluyese
entonces escuchamos
sobre su suelo roto
ese olor a cenizas
y descanso
nada más
tal vez
y sin embargo
y seguramente
allí está todo
(sobre nuestros cuerpos
habrá de atestiguarlo
el alba).

E L R Í O

Por RAMÓN MELERO GARCÍA

E L río no es tan plano como parece: siempre baja.
Se cae y se escurre dentro de la tarde
como una mancha de aceite sobre la mesa.

127

El río siempre gasta su tiempo en llegar tarde.
A veces, de tan tarde, se le hace de día en el mismo sitio.
A veces se le viene el día encima
mientras él junta rayos de sol aquí y allá.
Es insistente. Con qué persistencia besa la costa.
La babea.
Sobre el horizonte, una raya verde se hace isla.
Sobre el horizonte, una raya plateada se hace río.
En el cielo hay cuatro tonos distintos de azul.
Dos pájaros inmensos airean sus alas.
En las playas que nacen, los juncos juegan a hacerse costa.
Algunos sauces solitarios los cuidan sin interés.
Y es que aquí nada tiene un interés definitivo.
Lo único importante es saber esperar al día o a la noche.
Sin apresuramientos.
Un dorado que salta sobre la superficie, no es más que un pez
que fracasa en su intento de besar una nube.
Las horas del río se distinguen una de otras por su tono.
Pero una, de su siguiente, apenas se diferencia.
Cuando en la tarde se gasta toda la luz
el cielo se hace misterioso de tan estrellado.
¡Sabe Dios dónde estarán entonces aquellos pájaros!
En esta hora de la noche, siempre queda un pez con deseos
de morir.
El silencio ganará todo al fin, poco a poco.
Hasta que no quede por matar ni un siseo.
Ahora una hoja que caiga sobre el agua, será noticia.
Cuando las horas negras se gasten también,
sorprenderemos al río juntando rayos aquí y allá...
para hacer un nuevo día.

LA CITA

Cuento para gente meticulosa

Por DIANA LEVINTON

HOY tengo una cita con Dios. Quedamos en encontrarnos en el parque, en el banco que mira directamente hacia el reloj. Tuvimos cuidado en precisar en qué banco. No quiero que se equivoque y vaya a otro. Tampoco él quiere que yo me equivoque.

Voy a ponerme el traje gris. El mismo traje gris con que voy a la oficina todos los días. Sólo que esta vez está planchado y limpio. Esta mañana me lo trajeron de la tintorería y ahora está colgado del marco de la puerta y me mira.

A medida que pasan las horas y se acerca el momento del encuentro me pongo más y más nervioso. Es comprensible. No todos los días se tiene una cita con Dios.

Trato de imaginarme cómo será. Me doy cuenta de que hemos sido muy sensatos al fijar con tanta exactitud el lugar de nuestro encuentro. De no ser así yo no podría reconocerlo. Y El tampoco a mí. Después de todo éste es nuestro primer encuentro.

¿Qué hubiera pasado si hubiéramos acordado encontrarnos en una esquina? Me refiero a una de esas esquinas clásicas adonde se cita todo el mundo. Hubiera sido imposible reconocernos. Hay tanta gente en las esquinas...

También podríamos habernos citado en una confitería. Eso es lo que hace la gente impuntual o muy ocupada. Es más cómodo esperar o hacer que a uno lo esperen mientras se toma un café y se mira a la gente en las otras mesas. Pero yo no soy impuntual ni estoy muy ocupado. Supongo que a Dios le pasa lo mismo y por eso estuvimos de acuerdo en en-

contrarnos en el parque, en el banco que mira directamente hacia el reloj.

Además, en el caso de que hubiéramos quedado en encontrarnos en una confitería, hubiéramos tenido que precisar en qué mesa. Por ejemplo, en la segunda mirando desde el mostrador hacia la calle, del lado de la ventana. Supongo que llegado el momento de pagar la consumición los dos hubiéramos querido hacerlo. Yo no puedo permitir que Dios pague mi café. Soy un señor. Pero El también lo es, de modo que hubiera querido pagar El. La solución hubiera sido que cada uno pague lo suyo, pero eso no está bien cuando se trata de la primera cita. Sigo opinando que lo mejor que podíamos haber hecho era citarnos en el parque.

También podía haber ocurrido que Dios llegara a la cita antes que yo. Claro que yo soy muy puntual, pero podía ser que perdiera el colectivo y tuviera que esperar otro; o que hubiera mucho tránsito en la calle y tardara en llegar unos minutos más de lo previsto. Siempre suceden cosas así cuando uno está más apurado.

Digo que suponiendo que Dios llegara antes que yo, podía encontrar la mesa en la que habíamos acordado encontrarnos, ocupada. Y hubiera pasado un mal momento. También podía suceder lo contrario. Que yo llegara antes que El y la mesa estuviera ocupada. De pronto me asalta una gran duda. Hay algo que no hemos previsto. También el banco del parque puede estar ocupado. Tal vez una pareja haya elegido ese mismo banco para sentarse. Sería muy chocante para ellos que yo me acerque y les pidiera por favor que se retiren. Pueden pensar que soy un agente de policía vestido de civil y que ellos estaban haciendo algo indecoroso... y yo no quiero que piensen nada de eso. Sería muy violento para ellos. Sobre todo si sólo estaban tomados de la mano.

También podría ser que un señor, uno de esos jubilados que siempre van al parque, se haya sentado en ese banco. Yo

no puedo decirle "Señor, váyase". Algún día yo también seré un señor jubilado, y no me gustaría que alguien se me acercara para echarme del banco en que estoy sentado.

Además un parque es un lugar público. Cualquiera puede ir y elegir un banco para sentarse.

Hay otro problema en el cual no habíamos pensado. Si llego al parque y veo a alguien sentado en el banco que mira hacia el reloj, ¿qué hago? No puedo acercarme y preguntarle "¿Usted es Dios?" Tal vez se dé cuenta que yo tengo una cita con Dios y sienta envidia. Y no quiero herir los sentimientos de nadie.

Claro que trataré de llegar unos minutos antes de la hora fijada para que sea El el que tenga que acercarse a mí, pero, como decía antes, hay muchos motivos que pueden retrasarlo a uno.

Por otro lado, si El llega antes que yo y ve a alguien sentado en el banco va a acercarse a preguntarle: "¿Es con usted con quien tengo una cita?" Y tal vez el otro responda que sí sin medir las consecuencias de su pequeña mentira. Hay tanta gente que dice pequeñas mentiras sin reparar en sus consecuencias...

Comienzo a darme cuenta que no hemos sido tan sensatos como yo creía al elegir el lugar de nuestro encuentro.

Debí haberlo invitado a venir a mi casa. Así no había peligro de equivocarnos. Pero es que la mujer que hace la limpieza no ha venido hoy y todo está muy desordenado. Claro que podía haber acomodado yo las cosas, pero no lo pensé.

Hubiera podido inclusive invitarlo a comer conmigo. Pero no sé qué comidas le gustan y hubiera sido absurdo preguntárselo. Seguramente me hubiera contestado "Prepare cualquier cosa, como de todo". Pero nadie come de todo. Hay gente a la que no le gusta la carne, a otros el pescado. Sin embargo hasta esta gente contesta "Prepare cualquier cosa, como de todo" cuando uno les pregunta qué desean para comer.

Por un lado ha sido buena idea quedar en encontrarnos en el parque en el banco que mira hacia el reloj, pero también tiene sus inconvenientes. Bueno, después de todo, en la vida todo tiene algún inconveniente.

Debo vestirme ahora. Dentro de un rato tengo una cita con Dios.

LA LUNA EN LA CUEVA

Por ALFREDO J. COSSI

SE APARECIÓ de pronto como surgiendo del hueco oscuro de la tierra, como naciendo de un vientre hundido y maloliente, subiendo, encorvándose como una oruga gigantesca y arqueándose frente a nosotros que lo mirábamos con la respiración contenida.

Los letreros luminosos parpadeaban como si le hubiéramos contagiado esa perplejidad y los autos se replegaban ante la mole que no desperdiciaba oportunidad en erguirse, en contornearse, viniendo hacia nosotros con los ojos fijos, inmutables y oblicuos, perforando la acerada dureza del pavimento.

Hay revolución —dijo un hombre bajito, que no hacía más que gesticular, lanzando sus tics nerviosos a todo viento, moviéndose a saltitos como si quisiera crecer.

Caía una lluvia recta, del espesor de una lámina delgada, y se nos metía en los menores huecos de la ropa, de tal modo que en pocos minutos me chorreaba una película acuosa por la solapa y por la espalda. Tenía frío. Por arriba, a quién sabe cuántos metros encima de uno, un viento silbante transitaba quejándose sin importarle los curiosos fenómenos que podían estar ocurriendo allí abajo, donde nos juntábamos en un gru-

po compacto, inquiriendo cosas, respondiéndonos sin mucho convencimiento.

Una mujer gorda y fea, con una nariz a modo de gancho, movía los brazos y decía no sé qué cosas de aparecidos y de un hijo que había muerto en una explosión de una mina boliviana. Todo se desplomó en un momento y las piedras y el polvo se les cayó encima, aplastándolos hasta asfixiarlos, dijo:

—¿Estuvo allí? —preguntó el hombre bajito.

—No, no estuve —aseguró la mujer—, me lo contaron.

—Es horrible eso, morir así de repente, aplastado por tanta tierra, sin un resquicio para gritar, para pedir auxilio —agregó un joven de anteojos, con un libro debajo del brazo, probablemente universitario.

—Debe ser una revolución —se empeñó el hombre bajito—, los altos mandos estaban reunidos.

Arriba pasaban los aviones por entre la lluvia que caía aburrida y aburriéndonos. Sobre el cielo iban apareciendo, como en un compaginado espectáculo, las primeras estrellas mientras más carteles se encendían y las preguntas y las conjeturas iban y venían.

Yo seguía mirando el hueco y a esa oruga gigante moviéndose, subiendo. Y sentía un temblor, algo como un temor secreto, como una nostalgia de ausencia de algo en alguna parte. Se me vino a la memoria uno de los tantos cuentos de mi padre. Aquel de la luna rota.

La luna —decía mi padre (eso me lo contaba cuando yo no tenía ni seis años siquiera)—, la luna, digo, más bien decía él —mi padre— un día se partió en pedazos y tan redonda como era se hizo piedra, miles de partículas de piedra rodando por el espacio —él decía por el aire porque yo no entendía qué era eso del espacio— y así anduvieron por miles y miles de años —él decía por años y años— y aunque quisieran juntarse no podían porque todas las partículas —él decía los pedazos— viajaban en distintas direcciones, chocaban con me-

teoritos, con pedazos de viento, decía, y se herían, y de las heridas les nacían dolores agudos y como no podían pensar hacia dónde iban, ni en qué sitio estaban sus otras compañeras, las partes desunidas vagaban por el espacio sin dirección fija, sin saber qué hacer como no fuera andar y andar. Tanto anduvieron —aún lo recuerdo a mi padre con su vieja cara replegada y sus dientes amarillentos masticando el tabaco humedecido en sus labios— que perdieron la memoria de su antigua patria de luna y no supieron más cómo era la luz, que reconocían sólo en los momentos que atravesaban constelaciones muy pobladas (él decía estrellas viejas) y éstas, compadecidas de cionarios, burgueses podridos y decadentes. La mujer fea, de nariz ganchuda, seguía hablando de la tierra, de las piedras que caían, del minero muerto.

Y la mole seguía subiendo, encorvándose, naciendo como un espectro del hueco que se abría en medio de la calle. tanto abandono, de tantas sombras, dejaban caer pequeñas gotas de luces tanto como para que las partículas errantes no murieran de frío, de oscuridad. Pero un día —quién sabe por qué causas— las partes volvieron a juntarse y los perros, aquí abajo, ladraban sin sentido como si se unieran para celebrar el nuevo nacimiento de la luna. Ese día los pedazos de la luna se sintieron extraños, como si ahora añoraran su libertad perdida y la vieja patria ya no estuviera en sus memorias. Por eso —decía mi padre— la luna da vueltas y vueltas como si quisiera escaparse y por eso también —de a ratos— una parte de ella se va como si quisiera regresar a su vida trashumante (él decía a su vida solitaria). Pero no pueden escapar lejos porque la redondez de la luna es como un inmenso radar (él decía imán) que las detecta y las aprisiona. Y entonces ya no pueden escapar, ya no pueden volver a su vieja vida de libertad y dolor; pero se juntan y tienen luz y dan calor.

A los ojos hay que encerrarlos en uno —terminaba siempre mi padre— porque son como los pedazos de la luna que

dan vueltas y vueltas y no encuentran nada y sólo terminan por hallar lo que buscan cuando se esconden en uno, en mí, en vos. Hay que ponerles candado para que aprendan a no escaparse, a tener calor, a crecer.

Yo nunca había entendido bien eso de que los ojos crecieran, eso de ponerles candado. Pero mi padre contaba el asunto con tanto encanto, con tanto apasionamiento, que subyugaba. Y yo siempre le pedía que me contara lo de la luna hecha pedazos.

Después fui creciendo —yo, no mis ojos, aunque no sé— y el cuento de la luna despedazada pareció borrármese de la memoria, pero lo que realmente hizo fue desplazarse y quedarse como un íntimo borrón en algún sitio de mi conciencia que ahora no podría determinar.

No sé por qué en este instante volvían las palabras de mi padre como si las estuviese oyendo allí nomás, a pocos pasos, sentado en la vieja silla de mimbre, cerrando los ojos para hacerlos crecer por dentro y ver todas las cosas que yo no podía ver por más que me esforzara.

Frente a esa mole que subía como una oruga arqueándose por sus costados y encorvando las espaldas pensaba en el viejo cuento de la luna.

Me pareció como si el minero boliviano muerto hubiese crecido para adentro, como los ojos, y ahora surgiera imponente del hueco abierto como una boca cuadrangular y empinada para desquitarse, para vengar la sangre perdida entre el polvo y el ruido de las piedras cayéndose sobre sus espaldas. Me pareció también que los aviones estaban allí para volver a matarlo, porque los altos mandos habrían dispuesto que todo obrero muerto no puede crecer así, por dentro y para adentro, como los ojos, porque eso es malo.

Me pareció eso y mucho más, mientras el hombre bajito y gesticulador seguía hablando de inflación, de huelgas, de desórdenes, de la necesidad de una dictadura militar y el otro

—el aparente universitario— le replicaba, decía sangre, reaccionarios, burgueses podridos y decadentes. La mujer fea, de nariz ganchuda, seguía hablando de la tierra, de las piedras que caían, del minero muerto.

Y la mole seguía subiendo, encorvándose, naciendo como un espectro del hueco que se abría en medio de la calle.

Senti en mí un estado que no podría asegurar que fuera escalofrío. Era un sentimiento oscuro, nocturno, que subía sobre lo diurno de mi conciencia y me hervía por dentro, estaqueando mi cuerpo allí, encima de las baldosas húmedas de la vereda, haciéndome oír las voces vecinas, asociándolas, asociando todo y de nuevo viendo la mole que venía hacia mí, hacia nosotros, ese enorme cuerpo que yo siempre había imaginado habitando en la oscuridad, alumbrándonos con esos dos ojos de luces que ahora parecían perforar el pavimento. Nunca pude sospechar que, como la vieja luna destrozada de mi padre, pudiera ese cuerpo gigantesco subir por alguna escalinata de la cueva hasta juntarse con sus partes separadas, hasta encontrar la luz natural, la luz del día. Pero había que doblegarse ante la realidad y la realidad era esa. Que estaba allí, surgiendo de las cavernas, naciendo de lo que yo creí su muerte en las sombras. Acaso estuviera cansado de encerrar sus ojos en él y quisiera ahora, como los pedazos de la luna, como el minero muerto, salir a desparramarlos por el espacio y acaso por eso —nada más que por eso— nos estaba mirando con esos dos ojos fijos luminosos.

La lluvia fina y paciente había untado a la avenida Rivadavia de una placa brillante por los reflejos del agua.

Y los cinco vagones del subte que hacían el trayecto hasta Primera Junta subían por la cuesta que los ascendía hasta la calle para irse al estacionamiento de todos los días.

Yo nunca había visto eso, un subte sobre la calle.

Y mirándolo me quedé pensando.

*(para Jona y hacia Rafael, víctimas de un instante de
identificación int. y proy. con todo el cariño, que
en 1970 fue me
en mi libro, de Alex. en un 67 10. Buenos)*

LAS GARZAS

Fragmento del "Diario" de Rafael

Por ALEJANDRO TARNOPOLSKY

...y tampoco mi padre. El opina que aclarar esos secretos era tan abstruso como seguir ciertas testamentarias. Los silencios fueron impuestos por mi madre, y él dice que lo han vendido por resignación, o por cansancio.

Un cerco de cuidados y un cortejo de médicos innecesarios acompañan mi vida desde siempre. Mi madre encontraba en los datos más nimios señales de alguna enfermedad de la que debía protegerme. Buscaba un mal imprevisible como las visitas molestas; una enfermedad silenciosa como esta casa cubierta por alfombras que nos hurtan los ecos, en la que fui aprendiendo a limar movimientos, a evitar escaleras, a rehuir los abrazos y exclamaciones de mi padre. Yo puedo acusar a mi madre porque la he sufrido, porque he palpado la verja invisible, empecinada, que repelía cuanto viniera de fuera y nos encerraba juntos, a mí y a ella. También la he visto recorrer anhelante en la biblioteca de su padre (mi abuelo della Vigna), los libros que certificaran cualquier diagnóstico y acallaran sus dudas. Recuerdo su perfil, su mirada, su ojo verde recayendo en un lagrimal inmenso. Cuando ella abandonaba el cuarto yo revisaba las páginas, las acariciaba, reconocía el calor de la piel de mi madre, su perfume apagado, como un licor.

Recuerdo las garzas sobre el voile de la biblioteca. Muchas horas pasaba allí, arropado, mientras mi madre leía en voz alta el relato del viaje increíble, los versos de pesadilla de Dante (*Non fronda verde ma de color fosco / Non rami schietti ma nodosi e'nvolti*) que me angustiaban aunque no

los comprendiera. Veo el filtro de las cortinas. . . Tenués en el tejido, solo un poco más densas que el contorno, las garzas me mostraban a través de picos y patas quebradas, patio, calle y cocina, el mundo ruidoso que por amor o torpeza me estaba vedado. Yo podía recorrer las filigranas, estirar en los pliegues las muecas y las risas de los pájaros, contemplar los volúmenes arracimados, hasta que mi madre interrumpía la lectura. Señalaba entonces cada objeto y su origen, recuerdo de los viajes de su padre. Recalcaba los parecidos: yo tenía los mismos gustos del abuelo, su misma voz, sus ojos. Una tarde me estrechó en sus brazos y dijo: "pobre chico, tan débil. . . es idéntico al abuelo".

Por lo que conocía, mi abuelo emigró de Italia en 1895. Luego su vida se había resuelto en viajes, despedidas y reencuentros renovados, cartas y ausencias, vapores con vientres prodigiosos, arcones, este mismo voile, este piano. . . todo el esplendor que mi madre protege con devoción de rito. Una tarde encontré una chistera pequeña; en otra me hablaron de sus modales prudentes, de su acento extranjero. El resto de la historia se evadía: era aquello de lo que no debía hablarse, murmullo obcecadamente sepultado, recuerdo empeñosamente apretado en la memoria anónima de la casa, presente pero no accesible, en mí mismo sabido aunque no consciente, pero palpable, una sordina en las palabras de mi madre, un brillo en los biseles y en los monogramas. Mi abuelo della Vigna, el comerciante viajero, había sido tan exquisito en los gustos como torpe en el trueque, más andariego, más lector que bolsista, más irresponsable quizá, más tornadizo y voluble de lo que puede rescatarse a través del tiempo. Digo esto último porque yo mismo, recortado por una atmósfera de irrealidad, puedo encubrir con esa máscara mi auténtica debilidad, mi cobardía.

Otra tarde encontré una caja con documentos vencidos, pagarés, débitos y cartas del abuelo. Una de ellas, sólo cuatro

líneas aguzadas, decía las palabras rituales, necesarias para la justicia: que no se culpaba a nadie de su muerte. Recortes de diario atestiguaban la violencia del arma: el balazo traspasó el cráneo y quebró la ventana.

Lo sabía, lo sabía. . . Me excitó el descubrimiento porque era confirmación, evidencia de lo que había sospechado, y porque era un triunfo particular, íntimo, sobre las barreras de mi madre. ¡Qué importaban los patios prohibidos en mi infancia, los amigos discretamente alejados, la adolescencia oprimida si iba yo más allá de los muros y el silencio, si leía yo ahora estas cartas! Por fin encontré la segunda. Decía "Tú eres mi más querida. Ponle mi nombre a tu hijo". La firma repetía mi nombre, Rafael, un monograma de la cristalería.

Sé que el instante de la lectura permanece como un punto a fuego blanco, un momento incandescente al que vuelvo con regular constancia; y que no me abandona, regresa en sueños, en la angustia de cada despertar, en cualquier luz que me enciegece, de noche, en un camino. Sé que huí de ese cuarto con una violencia ajena, que corrí, golpeé puertas, salté escalones como nunca me lo hubieran permitido. Sé que caí en un sueño densamente poblado, un delirio de viajes, papeles, cristales y miradas. Sé que entre vahos llamaba torpemente, farfullaba en italiano *gli occhi. . . lo stesso nome. . .* No tenía paz. Cada noche el estampido me despertaba. Imágenes repetidas me dictaban líneas sueltas de un poema que nunca terminaba. (Habría sido un viento, un frío/ un tenue movimiento de las garzas sobre el voile/ luego el silencio). Vi el ojo verde, el perfil de mi madre y el cuerpo de las garzas. Vi los cuellos largos animando una sustancia plástica que me absorbía en oleadas con el ritmo del mar, de las cortinas agitadas en la tormenta, y del infierno. Brazos y ojos y pájaros y graznidos extendían sus brazos como estacas, como troncos, desarrollando una araña de madera. Me aprisionaban. La mujer recorría un bosque sin hojas y sin senderos yendo de un tronco a otro,

girando alrededor de los más ásperos, llenos de lamentos y de heridas (*perché mi scerpi... perché mi schianti...?*) acercándose a un árbol y a otro, y a otro, sin hallar en ninguno el rostro perdido. Por fin las ramas encerraban su cuerpo, retenían sus piernas, abundaban en sombras y silencios. De esa unión surgía un nombre, mi nombre, mi cuerpo para vestir un nombre: el de aquel otro cuya alma pendía en un lugar preciso del bosque señalado con números y páginas.

En el círculo final de mi delirio, cuando fiebres desatadas parecían conducirme a la muerte, me fueron concedidas nuevas imágenes. No pude saber, alucinado, si eran recuerdo o anunciación, si el muerto era mi abuelo baleado o si asistía al duelo que horas después iniciaría mi cuerpo. Vi a mi madre en primer plano, frente al cajón, ausente, ignorante del ruido de quienes se movían a su lado. Vi que pocos atendieron al cristal roto en añicos, al viento leve agitando el cortinado, al ojo inerte de mi madre, y a su mueca de quien se propone algo o se juramenta para algo. Su brazo estirado a lo largo del cuerpo remataba en dedos huesudos crispados sobre la carta.

A veces pienso si mi madre, mi abuelo, yo mismo, no estaríamos unidos por un tiempo único y doloroso. A veces pienso si este sueño tiene fin, si las garzas detendrán alguna vez su movimiento, si esta repetición es el círculo de mi condena. A veces veo el ojo melancólico de mi madre. A veces pienso si...".

CRÓNICA

—EL CONCURSO DE AUTORES NOVELES.— Anunciado en el N° 2 de TESTIGO, se verificó cuando el tercero estaba en máquina, pero de él se hicieron eco la prensa, radio y TV. Se presentaron 238 poetas, 147 cuentistas y 18 ensayistas. En total, cerca de 400 autores, algunos de los cuales participaron en más de un género. No se había puesto límite de edad, aunque se señaló: preferentemente no mayores de 35 años. Pero hay autores inéditos de todas las edades que quieren tener alguna oportunidad: a TESTIGO llegaron trabajos de autores muy jóvenes, en su gran mayoría —desde 14 años— y también de otros bastante menos jóvenes.

Se había anunciado 9 premios para otros tantos poemas, 6 para cuentos y 3 para ensayos. El jurado de cuentos propuso elevar la lista a 9, y recomendar además otros ocho relatos. El género de ensayo tuvo que declararse desierto: casi ninguno de los trabajos se ajustaba a lo que se entiende por ensayo literario, y sobre los restantes el jurado dividió sus opiniones, no alcanzando más de un voto cada uno.

Fueron pocos los autores que se hicieron presentes con un solo trabajo; casi todos presentaron varios o muchos: verdaderos libros en algunos casos. En las bases del concurso se previno que los ejemplares presentados no serían devueltos (sólo pedimos una copia).

El premio consiste en la publicación de los trabajos elegidos. Algunos amigos ofrecieron otras recompensas: Carlos Alberto Débole, un cuadro; Carlos A. Calegari dos ediciones de obras completas encuadernadas, y colecciones de libros las editoriales y librerías La Reja, Jorge Álvarez, Tomás Pardo y Perrot. Estos premios se distribuyeron, por sorteo, entre los autores galardonados.

Está demás decir que los jurados cumplieron su labor en largas y laboriosas sesiones. El de *poesía*, lo integraban Alberto Girri, Manuel Mujica Láinez y Alejandra Pizarnik; el de *cuento*, Abelardo Arias, Marta Lynch y Ulyses Petit de Murat, y el de *ensayo*, Juan Carlos Ghianno, Haydée Jofre Barroso y José Luis Lanuza.

Autores premiados (por orden alfabético):

POESÍA

Arturo H. Carrera, 18 años, Capital; Alicia Dujovne Ortiz, 27, Capital; Tomás Guido Lavalle, 29, Capital; Jorge Raúl Lafforgue, 30, Lomas de Zamora; María Elba Marchisio, 25, La Plata; Ramón Melero García, 38, San Fernando; Carlos Alberto Pederiva, 23, Capital; Hugo-Samuel Quartaruolo, 40, Capital; Ofelia Vose, 23, Capital.

CUENTO

César Aira, 17 años, Coronel Pringles; Carlos Begue, 31, Capital; Alfredo J. Cossi, 30, Baradero; María Etchart, 33, Capital; Anibal Ford, 32, Capital; Diana Levinton, 20, Capital; Eduardo Masullo, 26, Capital; Gustavo Roldán, 30, Córdoba; Alejandro Tarnopolsky, 26, Capital. Menciones: Roberto Habegger, 27 años, Capital; Amalia Jamilis,

29, Bahía Blanca; *Marta Beatriz Kapustín*, 18, Capital; *Juan Moreno*, 16, San Martín; *Miguel Rodríguez Lemoine*, 21, Capital; *Silvia Susmansky*, 26, Capital; *Mario Ramón Tomasini*, 16, Rosario; *Rodolfo Oscar Tracchia*, 20, Belle Ville.

En el presente número de TESTIGO se inicia la publicación de los trabajos premiados, que se proseguirá en el próximo. Por lo demás, la Galería Nexo ha invitado a los concursantes jóvenes —aun los no premiados— a leer sus trabajos, en reuniones periódicas. Ya se han realizado dos.

En las bases del concurso se estableció que éste era reservado para "noveles", entendiéndose por tales los que aún no hubieren publicado libro. En el lapso que va desde la realización de este concurso hasta la publicación del presente número de TESTIGO, dos de los poetas noveles premiados ya dejaron de serlo: Alicia Dujovne Ortiz, cuyo libro se titula *Orejas invisibles para el rumor de nuestros pasos* (lo presentó Rubén Vgla en Nexo) y Arturo H. Carrera, de quien en estos días se conoce su primer volumen: *Las sombras que se deben decir*.

—PREMIO DODERO DE POESÍA.—La Fundación Argentina para la Poesía ha instituido el premio "Rosa Yolanda Ottonelli de Dodero", donado por el Dr. Nicolás Carlos Dodero, con un monto de \$ 500.000 para el mejor libro de poemas en idioma castellano publicado en el bienio 1965/1966. Podrán participar los autores argentinos y los extranjeros con residencia en el país no menor de cinco años al 1° de enero de 1965. Los libros deben haber sido impresos en el país. No se aceptarán reediciones de obras anteriores al 1° de enero de 1965 ni antologías que no correspondan exclusivamente a la producción de 1965 ó 1966. Cada concursante podrá presentar tantos libros como hubiere publicado en el bienio antedicho, y la recepción de seis ejemplares de cada una de las obras se hará en la sede de la Fundación, Galería Nexo, calle *Viamonte 458*, hasta el 15 de de enero de 1967. El premio será acordado por un jurado nombrado por la Fundación: no podrá declararse desierto ni ser dividido. Las deliberaciones finales del jurado —que se expedirá en el curso del mes de mayo de 1967— serán registradas en forma taquigráfica o grabadas, y dadas a publicidad.

Los autores han respondido con simpatía al llamado de este concurso: en el momento de entrar en máquina este número de TESTIGO se nos informa que la casi totalidad de libros de poesía aparecidos en la Argentina en 1965 y 1966 han sido presentados. Ello asegura la posibilidad de que el jurado pueda expedirse con amplitud, de modo que —a ser posible— los mejores libros no queden fuera del concurso.

Se espera que el jurado quede totalmente integrado en el momento del cierre del certamen. Daremos más detalles en el próximo número.

—OTRO PREMIO DE MEDIO MILLÓN.—Lo ha creado la nueva *Fundación Forti Glori*, con sede en Alsina 1760, 5° piso, oficina 22, para la mejor obra en el género de *ficción* que se publique en el año. Mediante un procedimiento, que no se ha dado a conocer, se hizo una preselección de ocho libros (siete novelas y un libro de relatos), entre los cuales un jurado bastante numeroso, por votación directa y separada, habrá de elegir al ganador. El director del Departamento de prensa y relaciones públicas de la referida Fundación es el escritor Jorge Caldas

Villar. El premio ha sido costeadado por el señor Gilberto Forti Glori. La Fundación no concluye aquí su obra: se propone estimular la producción artística y literaria así como toda otra actividad creadora en el plano de la cultura nacional.

—LAS BELLAS COLECCIONES.—Del Paraguay nos llegan *Invencción de la muerte*, de Josefina Pla, y *A destiempo*, de Miguel Ángel Fernández, que son los números 4 y 5, respectivamente, de los *Cuadernos del Colibrí*, Ediciones Diálogo: envoltorios delicados para una rica sustancia. Por su parte, el argentino *Alberto Burnichon* prosigue una colección de *plaquettes* que se van editando en distintas ciudades del país, conforme viaja el editor. Han salido así, en Buenos Aires, *Poemas* de Juan Pedro Ramos y *Cinco sonetos* de Arturo Jacinto Álvarez, en Córdoba *Reiteraciones* de B. O. Castillo y *Seis poemas* de Jacobo Regen, en Mendoza *Cartas a mi casa* de Miguel Ángel Pérez y *Siete poemas* de Ignacio Beola, en Salta *Amantes bajo la lluvia* de Manuel J. Castilla.

—LOS ARTISTAS TRABAJAN: LOS IMPOSTORES SE PROMOCIONAN.—Lo dice Bernardo Verbitsky en una de sus últimas notas de *Confirmado*, a propósito de "El arte y sus alrededores" (N° 73). Conviene que se vayan dando cuenta, por lo menos los que exageran en la "promoción".

—VIGENCIA DE LA POESÍA EN FRANCIA.—Cuando la poesía parecía muerta, tienen cada vez más éxito las colecciones "de bolsillo" de las obras de Mallarmé, Éluard, García Lorca, Lautréamont, Apollinaire, Laforgue y muchos otros. En algunos casos un mismo autor aparece publicado en dos ediciones diferentes. Por su parte, los jóvenes poetas siguen componiendo sin cesar. Según una estadística reciente, se estima que en Francia escriben versos alrededor de 100.000 personas (sobre todo muy jóvenes, pero de todas las edades hasta los 83 años), y se publican 172 revistas dedicadas a la poesía o que dan un lugar preponderante a esta forma de creación literaria, desde las consagradas *Cahiers du Sud*, *La Nouvelle NRF*, *Telquel*, *L'Herne*, hasta las más modestas y efímeras.

—UNA NUEVA GRAN EDITORIAL.—Después de la renuncia de su directorio y personal, la *Editorial Eudeba* recibió la adhesión de intelectuales, artistas y editores uruguayos, paraguayos y mexicanos. Miembros de la Universidad Nacional de Chile ofrecieron al personal de Eudeba el traslado a Santiago para colaborar con la editorial similar que funciona en la universidad de esa ciudad. Finalmente, todo el equipo que dirigía el licenciado José Boris Spivakov ha formado una nueva editorial con sede en Buenos Aires.

—CECILE SOREL, UNA LEYENDA, UN MITO.—El 1° de septiembre, a los 97 años, ha muerto *Cécile Sorel*, gloria artística de Francia y musa inspiradora en París, antes, durante y después de la *belle époque*, de artistas, intelectuales y otros grandes de este mundo. Como Chevallier, como la Mistinguette, Cécile Sorel fue la representante rediviva del París burbujeante de principios de siglo, y ya había pasado a la inmortalidad en vida.

—PERDURACION DE ROJAS PAZ Y DE CANÉ.—El 1° de octubre se cumplieron diez años de la muerte del escritor *Pablo Rojas Paz*, y su excelente obra de ensayista y novelista fue recordada en un acto especial de la SADE. Otros diez años se cumplirán el 1° de marzo de 1967, para *Luis Cané*, el poeta de los versos tiernos y las coplas. Queremos recordar con este motivo que Cané dejó una obra teatral póstuma, lista para el estreno: *Puerto de Buenos Aires, puerto de la tierra*, que merecería ser conocida en el Teatro Municipal.

—MESAS REDONDAS DEL PEN CLUB DE BUENOS AIRES.—En adhesión al Sesquicentenario, organizó un Congreso Nacional formado por cuatro reuniones que discutieron temas desarrollados en el XXIV Congreso Internacional celebrado recientemente en Nueva York: *El escritor como espíritu independiente*, *La naturaleza del hombre contemporáneo*, *El escritor en la edad electrónica* y *Los poetas y sus traductores*.

—UN PREMIO A RAÚL H. CASTAGNINO.—Es una distinción original: una medalla de oro instituida todos los años a un profesor de la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini; en 1966 se premió la especialidad de escritor, y el Centro de Egresados de ese establecimiento honraron así la obra muy valiosa de Castagnino, inclinada preferentemente hacia la crítica y la historia del teatro.

—II CONGRESO LATINOAMERICANO DE ESCRITORES.—Se realizará en México, del 15 al 24 de marzo de 1967, convocado por la *Asociación de Escritores de México*. Una delegación de esta entidad visitó Buenos Aires y estuvo en la SADE a comienzos de diciembre, para informar los fines del Congreso; entre ellos, el famoso novelista *Juan Rulfo*, José López Bermúdez y Marco Antonio Millán. El temario abarca ocho puntos: La función social del escritor; los derechos de autor; el escritor y la educación; el escritor y la cultura; el escritor y los medios de difusión cultural; el escritor y la Comunidad Latinoamericana; contribución del escritor a la solidaridad cultural latinoamericana y al desarrollo de un espíritu de paz y amistad entre todos los pueblos; integración de la cultura latinoamericana a la cultura universal. Ya se adelanta una gran iniciativa del comité organizador: editar diez obras de autores latinoamericanos seleccionadas por el Congreso.

Cuando nuestros países americanos, y los otros países de lengua castellana, y aun los de otras lenguas, pero donde existen lectores y profesores de español, dispongan de una Biblioteca Americana de mil volúmenes, donde se encierre lo fundamental de la literatura del Mundo Nuevo, el conocimiento recíproco se hará mucho más fácil, saltando las barreras aduaneras y por encima de la inoperancia de diplomáticos y de organismos costosos e inútiles.

—LAS CRITICAS FIRMADAS.—En el número 2 de *TESTIGO*, aparecido en mayo, nos hicimos eco de una vieja aspiración de los escritores, concretada en Congresos y reiterada en otros Congresos: que los comentarios de libros que publican diarios y revistas populares, sean firmados. Destacamos que así lo viene haciendo, con gran sentido de responsabilidad, *La Gaceta* de Tucumán, en la página a cargo de Daniel

Alberto Dessein. Ahora hay otra revista que sigue esos buenos principios: *Karina*, que aparece desde junio.

—NERUDA RECIBE UN PREMIO.—La Universidad de Concepción otorgó el premio Atenea al poeta Pablo Neruda, con el carácter de una recompensa por la totalidad de su obra literaria.

—OBRA EDITORIAL DE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES.—Es conocida la importancia y nobleza de las colecciones de documentos, monografías y antologías de compositores que edita esta Academia desde hace varios años. Las últimas ediciones se consagran al escultor *Alfredo Bigatti*, a las curiosas (hoy) manifestaciones del "art nouveau" en la ciudad de Buenos Aires y a las viejas estancias argentinas.

—EL NUEVO EDIFICIO DEL BANCO DE LONDRES.—El 18 de julio comenzó a funcionar el Banco de Londres de Buenos Aires en su nuevo edificio, imponente mole que parece surgida de las fantásticas escenografías expresionistas alemanas. En mayo de 1961 comenzó a demolerse la vieja construcción donde antes había funcionado durante 104 años, en las esquinas de Reconquista y Bartolomé Mitre. En marzo de 1962 el príncipe Felipe, de paso por Buenos Aires, colocó la piedra fundamental del edificio proyectado por los arquitectos Clorindo Testa, Sanchez Elia, Peralta Ramos y Agostini, que cuenta con tres subsuelos (14 metros de profundidad), en el tercero de los cuales se halla la zona de seguridad a la cual tienen acceso los clientes que realicen grandes operaciones de dinero y los vehículos blindados. El inmenso "muro de cristal" colocado detrás de las columnas está constituido por vidrio térmico. En la construcción ha trabajado un promedio de 670 obreros por día en dos turnos de 9 horas. La complicada estructura de hormigón armado, calculada por los ingenieros Fernández Long y Reggini, requirió 15.000 metros cúbicos de hormigón, 2.000 toneladas de acero como refuerzo y 140.000 metros de soporte de hierro, y se realizó de acuerdo con el "método del camino crítico", utilizado por primera vez en la Argentina, lo que permitió la finalización de la obra dentro de los plazos previstos.

—CÁMARA ARGENTINA DEL TEATRO.—Acaba de crearse, con delegados de 21 entidades vinculadas a los problemas del teatro. La preside el poeta y dramaturgo *Juan Oscar Ponferada*, representante de Argentores.

—LAS BIBLIOGRAFIAS DEL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES.—Desde hace un tiempo el Fondo Nacional de las Artes asume una tarea muy importante, que se añade a las otras que cumple con verdadera eficacia: publicar periódicamente la bibliografía de artes y letras del país, registrando la producción de libros, folletos, revistas. Además, en "compilaciones especiales", da a conocer bibliografías sobre determinados temas o personas. La última de ellas es una *Bibliografía del folklore argentino*: 270 páginas a dos columnas, solamente sobre artículos de revistas (anteriormente publicó otra compilación especial dedicada a los libros). La calidad del trabajo es excelente, como puede inferirse del director general de estos trabajos: *Augusto Raúl Cortazar*.

—EL INTELLECTUAL DE LA ARGENTINA Y LA SOCIEDAD.—Con el auspicio del Centro Argentino por la Libertad de la Cultura (Montevideo 666) se realizaron las primeras reuniones de un simposio sobre ese tema, bajo la dirección de Norberto Rodríguez Bustamante y con la participación de escritores y sociólogos especializados. En el próximo número de TESTIGO completaremos esta información.

—LOS PREMIOS FRANCESES DE LITERATURA.—En máquina este número de TESTIGO se conocen los nuevos premios, concedidos casi simultáneamente a fines de noviembre: *Goncourt*, a la escritora Edmonde Charles-Roux, por su primera novela "Oublier Palerme"; *Theophraste Renaudot*, en primera votación y por unanimidad, al novelista José Cabanis, por "La bataille de Toulouse"; *Femina*, a Irène Monesi, por su novela "Nature morte à la fenêtre"; *Médicis*, a la escritora canadiense Marie-Claire Blais.

—FOTOS.—Segunda Exposición de Frechen, Alemania, hasta el 15 de marzo de 1967; Premfoto, de Checoslovaquia, hasta el 1º de febrero; XX Salón Capixaba 1967, Espíritu Santo, Brasil, hasta el 15 de marzo. Las fechas indican el plazo para recibir fotografías artísticas; las mejores aparecerán finalmente en *Quién es quién en fotografía*, editado por P. S. A. en los EE. UU. de Norte América.

—LA ACADEMIA PORTEÑA DEL LUNFARDO.—Como cualquier otra Academia, sus sitiales tienen nombre. El nuevo titular del sillón Enrique Santos Discépolo es el escritor Antonio J. Bucich, especializado en temas del barrio boquense (o sea, la "República de la Boca").

—NUEVOS LIBROS.—El poeta y crítico de arte Aldo Pellegrini es autor de *New tendencies in art*, editado por Crown Publisher, en Nueva York, y cuya edición en castellano aparecerá próximamente en Barcelona. *Fulvio Milano*, que acaba de obtener el tercer premio municipal de poesía por su libro *Intemperie*, prepara para 1967 *Diez y siete poemas de Claribel Silvapolas*. - *Las noches y los días* de Jorge Carrol se supone que aparecerá en fecha próxima; el Fondo Nacional de las Artes le había concedido ayuda económica, pero el autor se negó a percibirla en las condiciones establecidas. *Enrique Molina* considera el tema de las furias en un nuevo libro que editará Losada en su muy nutrida colección poética. Para 1967 proyecta Juan Carlos La Madrid publicar *Mi palabra y mi cuchillo*, poemas. Juan José Ceselli prepara otro libro de poemas: *El paraíso desenterrado* y un estudio sobre el surrealismo en la Argentina. Más poemas: Ricardo Mosquera, *Especulo automático* y *Estatua de sal*; Emilio Zolezzi, *El ser*; Juan Antonio Vasco (ahora, de nuevo en Venezuela): *Pasen a ver*; Mario Trejo (ahora, de regreso en Buenos Aires): *El uso de la palabra*. Sobre *Tango* trabaja Eduardo Stilman. Dos libros de José Luis Lanuza editará Schapire-Morenada, reedición de los ensayos que, en su hora, publicó Emecé y ganó el premio municipal, y *Tradiciones coloniales*. (Lanuza prosigue, los martes, jueves y sábado, a las 21.30, por Radio El Mundo, sus charlas "Al margen de la historia", y por Radio Argentina, los jueves a las 21, "Vida de las estatuas"). Miguel Ángel Bustos, autor de

Fragmentos fantásticos, publicará en 1967 su cuarto libro de poemas, *Visión de los hijos del mal*, con prólogo de Leopoldo Marechal. *Cuaderno de navegación*, por la Sudamericana, y *Poema del Robot*, por Américalee, son dos libros de Leopoldo Marechal próximos a aparecer. *El caduceo*, de Francisco Tomas Guido, acaba de ser premiado en el concurso municipal en el género de poesía inédita, y aparecerá dentro de pocos meses. Romualdo Brughetti publica en México una *Historia del arte en la Argentina* y otro libro de poemas, en la colección de Losada. Irma Cairoli ha terminado una nueva novela, *Carne de perro*, y trabaja en un ensayo sobre Ángel J. Battistessa como crítico de la literatura francesa. Los poemas de *Nelly Sachs* incluidos en este número de TESTIGO forman parte de la antología *Poesía alemana contemporánea (1945-1966)*, selección y traducción de Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert, que la Editorial Sudamericana publicará próximamente. *Jorge Calvetti*, cuyo libro *Imágenes y conversaciones* acaba de obtener el segundo premio municipal de poesía, exhuma un buen cuentista del Norte: *Daniel Obejero*, en una selección editada por Eudeba. Calvetti prepara también la edición de un poema en una *plaque* para bibliófilos.

—TODA LA POESÍA PARA ALFOMBRAR A CASTAGNINO.—Con motivo de la exposición de dibujos de Juan Carlos Castagnino —actualmente en Italia—, y realizada en la *galería Nexo*, se realizó un acto de homenaje con ese título, propuesto por Alberto Hidalgo, que lo abrió con un exaltado discurso, seguido por la lectura de poemas a cargo de Bernardo Canal Feijóo, Carlos Alberto Débole, José Portogalo, Sigfrido Radaelli, Francisco Tomat Guido, Rubén Vela, Emilio Zolezzi.

—PREMIAN EN MILÁN A BORGES.—Jorge Luis Borges mereció el IX Premio Internacional de Literatura *La Madonnina*, que patrocina el ayuntamiento de Milán. En teatro se premió a Graham Greene.

—PREMIOS MUNICIPALES DE TEATRO.—Fueron concedidos a *Diógenes y las mujeres*, de Velia Malchiodi Piñero (1º, cien mil pesos); *La Boca ya tiene dientes*, de José Armagno Cosentino (2º, \$ 75.000), y *El Milagro*, de Raúl L. Urtizberea (3º, \$ 50.000).

—MUERTE DE EDWARD GORDON CRAIG.—El 29 de julio, en la Riviera francesa, murió a los 94 años. Revolucionó el teatro moderno.

—NO TIENE MODELOS.—En un recuadro de *Clarín* del 1º de octubre se informó: "El canciller, Dr. Costa Méndez, habló ante la OEA explicando que la Revolución Argentina es una experiencia argentina, válida en el ámbito propio, pero no necesariamente en el ajeno. No tiene modelos —dijo— ni se propone de ejemplo fuera de sus fronteras". Menos mal.

—VIAJE Y ACTIVIDADES DE HAYDÉE JOFRE BARROSO.—Estuvo recientemente en los Estados Unidos de Norte América, con una beca de la Fundación Hoffmann, para estudiar relaciones latinoamericanas: viajó después al Canadá, París y Roma. En Emecé publicará *De la magia y por la leyenda*, sobre folklore negro brasileño, y en Italia —por la editorial Galante— aparecerá su *Panorama de la joven poesía*

del Brasil. Prepara un ensayo sobre el cuento de ciencia-ficción y el cuento policial.

—LOS LABERINTOS DE MANUEL MUJICA LAINEZ. — En Bonino se presentó esta original exposición formada por dibujos e ilustraciones del autor de *Bomarzo*. Uno de ellos cecia, en bella y sinuosa escritura: "Porque la vida es un laberinto, te doy estos laberintos, que son su enamorado reflejo. Entra en ellos, que no te perderás, si sigues el hilo que brota de tu humano corazón. Todo es laberinto, oh laberintico hermano, hermana, que me miras y lees. Al fondo aguarda el Minotauro, ése que sabes que está dentro de ti mismo, ése que odias y adoras y esperas, porque más que nada se parece a tu verdad, a tu verdadera verdad."

—LA JUVENTUD COMIENZA A CUALQUIER EDAD.— TESTIGO certifica que la gente del siglo XX vive más, y vive más tiempo joven. Comencemos por los músicos: el violoncelista español Pablo Casals festejó su 90 aniversario con el premio Kennedy concedido por el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona. Ha cumplido 84 años el compositor Igor Strawinsky. Los rebeldes: lord Bertrand Russell, 94. Los pintores: Pablo Picasso, 85; Fujita, 79. Según noticia de un diario, Van Dongen ha vuelto a pintar a los 90 años. Los académicos: por supuesto, son o no jóvenes, pero siempre tienen muchos años; pues ahora tienen todavía más años: en la Real, de Madrid, don Vicente García de Diego, 87; don Narciso Alonso Cortés, 91; Azorin, 93; don Manuel Gómez Moreno, 96, y el mayor de todos, como es lógico, su presidente: don Ramón Menéndez Pidal, 97. En Buenos Aires viven otros dos escritores españoles que han pasado las nueve décadas: Eduardo Zamacois, de 93 años, y María Martínez Sierra, de flamantes 92. Traductores: ya cumplieron sus primeros noventa don Cupertino del Campo y doña Leonor Acevedo de Borges. El poeta norteamericano Carl Sandburg, 88; su compatriota, Hellen Keller, ciega y sorda desde los 19 meses, 86. Martha Graham cumplió 71: no es mucho para recordar, pero si lo es que acabe de celebrar —bailando, naturalmente— cincuenta años de actividad consecutiva en la danza.

—LIBROS PREMIADOS.— *Visto y oído* de Roberto F. Giusti, comentado en TESTIGO, ha obtenido el premio del Pen Club. *Los trabajos y las noches*, de Alejandra Pizarnik, y *El poeta en su poema*, de Angel J. Battistessa, comentados en los números 2 y 3, obtuvieron, respectivamente, los primeros premios de poesía y de ensayo en el concurso municipal de literatura. También el segundo premio de imaginación en prosa alcanzó en este concurso a *Los que comimos a Solís*, de María Esther de Miguel, que se comentó en el número 2. El 2º premio de ensayo recayó en *La traducción literaria* de nuestro colaborador Lvsandro Z. D. Galtier. Y el premio del Pen Club a novela correspondió a otro colaborador de TESTIGO, Manuel Mujica Láinez. Las recompensas mencionadas no hacen sino confirmar el buen éxito que todos estos libros tuvieron a partir del momento de su aparición.

Como siempre, hubo homenajes y alegres celebraciones para los premiados. Recordamos de entre esos actos la comida que los amigos de Alejandra Pizarnik le ofrecieron en el ya ilustre *Edelweis* de la calle

Libertad. A los postres, después de varios intentos de Norah Lange para hacer uso de la palabra, en un ambiente lleno de rumor de guitarra, de cantos, de conversaciones de la misma mesa y de mesas vecinas, Manuel Mujica Láinez improvisó este juego: *Como el buzo en su escafandra / y el maniático en su tic, / me refugio en ti, Alejandra / Pizarnik, / ¡Oh tú, ligera balandra, / oh inteligente pic nic, / con tu aire de salamandra / modelada por Lalique, / Alejandra / Pizarnik! / Oh Alejandra, oh mi Casandra / chic!* Finalmente Olga Orozco, con su profunda hermosa voz dijo bellamente las palabras de ofrecimiento.

—GRAN PREMIO DEL FONDO NACIONAL DE LAS ARTES.— Este año se reservó al teatro. El premio se dividió entre la actriz *Milagros de la Vega* y el director *Armando Discépolo*.

En años anteriores correspondió a Jorge Luis Borges, Enrique Benichs y Juan José Castro. El monto del premio se ha elevado a un millón de pesos.

—NOS VISITÓ JULIAN MARIAS.— Después de un intervalo de cuatro años volvió a la Argentina el escritor y filósofo español Julián Marias. Sus conferencias fueron un gran éxito.

—POESÍA ARGENTINA EN EL EXTERIOR. RODOLFO ALONSO.— La moderna poesía argentina sigue siendo bien recibida en el extranjero. En el tercer número de *Norte*, la revista editada por los estudiantes de literatura en castellano de la Universidad de Leyden, y que se publica en Amsterdam, se incluyen cuatro poemas de *Rodolfo Alonso*. Y la revista *Temas*, de Montevideo, en su número 6, publica nueve poemas del mismo autor. Por su parte, la revista *Humboldt*, de Hamburgo, publica en su número 25, en forma bilingüe (con traducción alemana por Klaus D. Vervuert) otros dos poemas de Alonso. De quien por otra parte anuncian trabajos para sus próximos números las revistas *Actión poétique*, de Marsella, y *Bandarra*, de Lisboa.

—MARIA LUISA ANIDO: BODAS DE ORO CON LA MÚSICA.— Intérprete y compositora de guitarra, nuestra compatriota ha festejado sus cincuenta años de brillante actividad musical.

—SE REGLAMENTA (POR FIN) LA LEY QUE PENSIONA A LOS PRIMEROS PREMIOS NACIONALES.— Por decreto 11.159 el P. E. reglamentó la ley 16.516 que otorga pensión vitalicia de \$ 30.000 a los autores con primeros premios en ciencias o letras (compatible con otros beneficios, hasta la suma de \$ 60.000).

—WITOLD GOMBROWICZ.— Su novela *Ferdydurke*, ahora conocida en otros idiomas europeos, apareció en Buenos Aires, cuando vivía en esta ciudad. Ahora está radicado en París, y es célebre. No hace mucho estrenó una obra teatral y actualmente trabaja en una opereta. Sus novelas posteriores aparecieron en francés; esperamos que sean traducidas al castellano.

—PREMIOS MUNICIPALES DE MÚSICA.— Obra sinfónica: Juan Carlos Zorzi; composición de cámara: José Siciliani.

—FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE VENECIA.— *La batalla de Argelia* ganó inesperadamente el León de Oro de San Marcos.

—NICOLÁS OLIVARI.— Murió el 22 de septiembre. *La amada infiel*, *La musa de la mala pata* y *El gato escaldado* son sus primeros libros de poemas que revelaron su personalidad de "humorista lírico", según lo definieron algunos. También escribió cuentos y obras de teatro. Fue periodista. Pero fundamentalmente fue un poeta, original y sensible.

—¿POR QUÉ MUEREN LAS REVISTAS LITERARIAS?— Para debatir este tema el programa *Buenos Aires, Meridiano de Cultura* (Diego Baracchini y Jorge Caldas Villar), de LS6 Radio América, organizó un encuentro de directores de revistas ya desaparecidas y de revistas en circulación. Las hipótesis fueron muy variadas.

—UNA REVISTA ARGENTINA EN EUROPA.— Se llamó *Galaxia*, salieron dos números, en Bruselas, en 1964. Dirigida por Dora Sanseverino de Boneo (cuyo marido era entonces secretario de la Embajada argentina en Bélgica). Proyecta reaparecer en Buenos Aires.

—RUBÉN VELA.— Sus cargos diplomáticos lo han llevado a vivir en países muy distintos entre sí, y en todos ellos pudo realizar tareas culturales de interés. En Bolivia inició la restauración de las ruinas de Tiwanaku. En Brasil organizó los envíos argentinos a las exposiciones bienales de San Pablo. En España promovió la creación de colecciones arqueológicas americanas. En Australia tradujo al inglés a cuentistas y poetas argentinos. Reintegrado al país, prosigue su labor poética: recientemente ha publicado *Poemas australes* (Editorial Losada).

—CERTAMEN DE POESÍA "FRANCISCO ISERNIA".— Organizado por el Ateneo Popular de la Boca, por novena vez. Primer premio: *Marta Ortigoza*; 2º, *Ruth Fernández*; 3º *Carlos Alberto Maguid*.

—EL PREMIO NOBEL DE LITERATURA 1966.— El 20 de octubre la Academia Sueca concedió este premio a dos escritores: *Samuel Yosef Agnon*, oriundo de Polonia y de religión israelí, y *Nelly Sachs*, nacida en Alemania y radicada en Estocolmo. Agnon nació en 1888; ya escribía en hebreo a los diez años. Son famosos sus novelas y estudios talmúdicos, pero sobre todo sus cuentos, reunidos en once tomos. Nelly Sachs nació en 1891 y ha cultivado la poesía y el teatro dramático.

—LA VENTA DE LIBROS POR CORREO.— Volvió a implantarse recientemente en la Argentina, con un buen éxito relativo: muchas formalidades podrían fácilmente ser simplificadas; también debería rebajarse la comisión del correo, pues no se trata de compensar sus gastos, sino de poner las comunicaciones oficiales al servicio del libro. Los hospitales dan pérdida, y también las universidades y las escuelas, y hasta los ferrocarriles, ¿por qué, entonces, no podría producir pérdidas la venta de libros por medio del correo? Lo curioso es que, según informar algunos funcionarios del correo, la idea argentina llegó a Francia, y entonces allí también se implantó un servicio similar. Con la diferencia de que, vaya a saber por cuales diferencias de mecanismos, en Francia, sólo en 1965 se vendieron por este medio cerca de siete millones de ejem-

plares, por un valor de cien millones de francos. Tal vez convendría que ahora fuéramos a Francia a investigar las mejoras que han sabido implantar sobre la idea argentina.

—NOS VISITÓ TOYNBEE.— El famoso historiador inglés Arnold J. Toynbee visitó la Argentina varias semanas, entre septiembre y octubre; dio conferencias y participó en el Congreso Internacional de Historia de América organizado por la Academia. El haber escrito una monumental historia de la humanidad, sobre la base del estudio de civilizaciones, desde que nacen hasta que mueren, le permite —como debe serlo un historiador— empinarse sobre el pasado y ser un profeta de lo que vendrá.

—LAS REVISTAS LITERARIAS.— *Cormorán* y *Delfín*, dirigida por Ariel Canzani, es una revista internacional de poesía; ha llegado al tercer aniversario. La fecha fue festejada por amigos y lectores: no es común en nuestro medio llegar a tanta antigüedad. En diciembre aparece otra revista, que se inclinará hacia las letras, la sociología y la historia: *América qué*, dirigida por Rodolfo Kusch, bien conocido por sus indagaciones sobre América indígena.

—PREMIOS ESPAÑOLES PARA TELEVISIÓN Y RADIOFONÍA.— Los mejores trabajos tendientes a la difusión y conocimiento de España en su aspecto turístico serán premiados con 50.000 pesetas; las emisoras, con 150.000. Datos en la oficina de turismo, Florida 753.

—RUBÉN DARÍO.— En 1967 se festejará el centenario de su nacimiento en Nicaragua. Como rara coincidencia, se ha producido un feliz hallazgo: el manuscrito de su primer libro, escrito en 1881, y extraviado hasta hoy. La Universidad Nacional de Managua se propone hacer una reedición facsimilar.

—LEY DEL LIBRO ARGENTINO Y PROTECCION DEL DERECHO DE AUTOR.— La Sociedad Argentina de Escritores ha elevado al gobierno un proyecto de ley, que resolvería graves problemas del escritor. El articulado del proyecto fue redactado por una comisión especial de la SADE, que tuvo en cuenta proyectos y anteproyectos anteriores: José Isaacson, Ricardo Mosquera, Carlos Mouchet, Ezequiel de Olaso, Sigfrido Radaelli, Carlos Sánchez Viamonte y Emilio Zolezzi.

—FERNANDO VELA.— A los 78 años murió el escritor español Fernando Vela, buen ensayista, traductor, secretario de la *Revista de Occidente* en su primera época y colaborador muy inmediato de José Ortega y Gasset.

—EL DISCO DE PLATA 1965.— *Buenos Aires Musical* confirió esta distinción a la grabación completa de *Sigfrido* de Ricardo Wagner editada por el sello Lndon, con la dirección de Georg Solti.

—PREMIO "PRIMERA PLANA" PARA NOVELA INÉDITA.— Un jurado muy bien elegido por la popular revista argentina de noticias *Primera Plana* otorgó el premio de 250.000 pesos reservado para narradores americanos de habla española. Lo formaron: José Bianco (argentino), Carlos Fuentes (mexicano), Emir Rodríguez Monegal (uruguayo)

y Mario Vargas Llosa (peruano). Entre 64 originales se eligió *Los exilados*, del paraguayo Gabriel Casaccia. Se recomendó también otras cuatro novelas, cuyos autores son Pedro G. Orgambide, Néstor Sánchez, Pablo Babini y otro más, que aún no ha develado su seudónimo. La *Editorial Sudamericana* publicará *Los exilados* en fecha próxima.

—IDEAS SOBRE LIBERTAD DE PRENSA.— *Nuestro tiempo*, revista española de cuestiones sociales, examina en su número 144 las ideas del sociólogo católico Jaime Balmes acerca de la prensa y la información. Del resumen de las tesis balmesianas hacemos aquí un extracto: la opinión pública, para Balmes, constituye un patrimonio inviolable de toda sociedad; distingue la conciencia pública, la opinión pública (que se expresa por la prensa) y el ruido público. Una prensa libre constituye la mejor garantía de las libertades públicas. Y en otro lugar de ese mismo número comenta las primeras reacciones de la nueva ley de prensa. "La nueva situación nos ha descubierto —dice— que España no era un país muerto, era simplemente mudo". (*Nuestro tiempo* es una publicación del Instituto de Periodismo de la Universidad de Navarra.)

—EL PROFESOR LEWALD.— El Dr. H. Ernest Lewald, que era entonces catedrático de literatura y cultura hispanoamericana en Carleton College, Minnesota, permaneció varios meses de 1965 en la Argentina, para estudiar el costumbrismo argentino en el ensayo, el cuento y la novela. En agosto de 1966 pasó nuevamente dos semanas, entre Montevideo y Buenos Aires, pero ahora su cátedra está en la *Universidad de Tennessee*. Prepara una antología de escritores argentinos, y en diversas revistas de España y de los Estados Unidos de Norte América está publicando artículos sobre literatura rioplatense.

—FECHAS REDONDAS.— En 1966 se cumple el centenario del nacimiento de Jacinto Benavente y el de Ramón del Valle Inclán. Se cumplieron cincuenta años de la muerte de Rubén Darío. Y otros cincuenta del nacimiento del movimiento *Dadá*, en Zurich. También ha cumplido un siglo la dinamita: fue en 1866 cuando Alfred Nobel descubrió un silicio arcilloso que amalgamado con la nitroglicerina permitía el manejo del peligroso explosivo; el invento se registró con aquel nombre.

—MUERTE DE ANDRÉ BRETON.— Sin tiempo para comentar la figura del creador del *surrealismo*, TESTIGO le dedicará algunos trabajos en próximos números.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Gloria Alcorta, *En la casa muerta*, Sudamericana; Nélida E. Alemán, *Mi única ciudad era mi sombra*, Falbo; Elvira Amado, *Pinturas negras*, Ediciones Cedro Azul; Jean Anouilh, *Teatro*, tomos 5 y 6, Losada; Ricardo Aduriz, *Para poblar mi desierto*; Arte y rebelión, *Encuesta americana*, ed. Eco Contemporáneo - The Angel Press.

Martín Alberto Boneo, *Sonetos del corazón*, Colección Galaxia; Romualdo Brughetti, *Corona de cielo para tanta lágrima*, Losada.

Estela Canto, *Isabel entre las plantas*, Falbo; Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editora Nacional, Madrid; Iverna Codina, *La enlutada* (cuentos), Losada; Arturo H. Carrera, *Las sombras que se deben decir*, Francisco A. Colombo; Juan Vito Colangelo, *Fábulas y otros poemas* (1961-1964), Ediciones AD, La Plata; Jorge Calvetti, *Imágenes y conversaciones* (poemas), Sudamericana; Sidi Alicia Castro, *Esta niebla, esta luz*, Ediciones Macchi; Diego Christophersen (h.), *Sombras exhaustas*; Ariel Canzani D., *Monigotes*, Aquí Poesía, Montevideo; Ida Julia Casella, *Antes de nacer*, Ediciones Colombo.

Nené Devoy, *Un "título" para Laurina*, Cuadernos de la Boca del Riachuelo; Raúl Damonte Taborda, *Cáncer*, Falbo.

H. E. Francis, *Toda la gente que nunca tuvo*, A. Burnichon editor; Miguel Ángel Fernández, *A destiempo*, Cuadernos del Colibrí, Asunción.

Alberto Girri, *Envíos* (poemas), Sudamericana; Miguel Grünberg, *América hora cero*, Poesía-Ahora; Julieta Gómez Paz, *Leyenda a Alfonso Storni*, Losada; Juan Carlos Ghiano, *Ricardo Güiraldes*, Pleamar; Teresa Gondra, *Las moradas de Marcela* (novela), Concourt; Walter González Penelas, *La escalera* (poema), Colombo.

Alberto Hidalgo, *La vida es de todos* (tragedia abstracta en tres actos), Colección Nuevo Teatro, Ediciones del Carro de Tespis.

Elsa Élide Fehleisen de Ibáñez, *Dos ensayos - Garcilaso y Unamuno*, Paraná; Rafael Oscar Ielpi, *El vicio absoluto* (poemas), Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, Rosario.

Eduardo Joubin Colombres, *Oda heroica a la fundación de Tucumán*, Ed. Cometa; Adolfo Jasca, *Operación desamparo*, novela, Losada; Rafael Jijena Sánchez, *Del canto, la flor*, Eudeba.

Jacobo Kogan, *El lenguaje del arte - Psicología y sociología del arte*, Paidós; Juan Carlos Kreimer, *Acercas del desorden*, Poesía-Ahora.

Juan Liscano, *Cármenes*, Colección Poetas de Ayer y de Hoy, Losada; Eva Lederman, *Fulguración del canto*, Francisco A. Colombo; Carlos Alberto Lanzillotto, *Silencio enamorado*, Ediciones Calibar, La Rioja; Angélica B. Lacunza, *Raíz del tiempo*, ed. SS.; Arturo López Peña, *Teoría del argentino*, Huemul; *La España de cada Provincia*, Publicaciones Españolas, Madrid.

Guido Miranda, *Al Norte del paralelo 28*, Editorial Norte Argentino, Resistencia; Ana María Machado, *Bagaje de vivencias*, Instituto Amigos del Libro Argentino; Leopoldo Marechal, *Heptamerón*, Sudamericana; Alberto Moravia, *La atención*, traducción de Attilio Dabini, Losada; Leopoldo Marechal, *Autopsia de Crespo*, ed. El Barrilete; Mahfuni Massis, *El libro de los astros apagados*, Sociedad de Escritores de Chile, Santiago de Chile; Leopoldo Marechal, *Claves de Adán Buenosayres*, Azor, Mendoza; Mario Ángel Marrodan, *Las heridas de un pueblo*, Aquí Poesía, Montevideo; Martha Mercader, *Octubre en el espejo*, Sudamericana.

Silvina Ocampo, *El pecado mortal* (cuentos), selección de José Bianco, Eudeba; Carlos Arturo Orfeo, *Concierto para gotas de lluvia*, Editorial Latitud 34.

Carlos Patiño, *Buenos Aires por la cabeza*, Barrilete; Anne Philipe, *El tiempo de un suspiro*, ed. Santiago Rueda; Josefina Pla, *Invencción de la Muerte*, Cuadernos del Colibrí, Ediciones Diálogo, Asunción.

E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil - Introducción a Pablo Neruda*, Losada; Horacio Riveros Sosa, *Teluria - Cuentos y relatos del noroeste argentino*, ed. Norte Argentino; Perla Rotzait, *La postergación* (poemas), Losada; Alfredo E. Roland, *Tres etapas del Renacimiento*, Poseidón; Eugen Relgis, *Georg Fr. Nicolai, Un sabio y un hombre de porvenir*, Cajica; Augusto Roa Bastos, *El baldío* (cuentos), Losada; Pablo de Rokha, *Terceiros dantescos a Casiano Basuelto*, Editorial Multitud, Santiago de Chile; Ottocar Rosarios, *América Latina: Veinte repúblicas, una nación*, Emecé.

Horacio Salas, *Memoria del tiempo*, Losada; Pablo Schwartzman, *Década*, Colección Acanto; Edelweis Serra, *Centro del ansia*, Francisco A. Colombo.

Emilio Saldarriaga García, *Ombre*, Grupo Literario Liberación, Talara (Perú); Emilio Saldarriaga García, *Poemas de un adolescente - Pie y dimensión - Madre-pie universal*, Talara; Néstor Sánchez, *Nosotros dos* (novela), Sudamericana; Rubén Sevlever, *Poemas, 1956-1964*, Ed Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, Rosario; Graciela de Sola, *El mar que en mí resuena*, Ismael B. Colombo; Juan José Saer, *La vuelta completa*, ed. Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, Rosario.

Victor Tau Anzoátegui, *Gobernados y gobernantes en Argentina* (época independiente), Librería Enciclopédica, Bruselas; Victor Tau Anzoátegui, *La Junta Protectora de la libertad de imprenta en Buenos Aires*; Francisco Tomat Guido, *Los milagros invasores*, Galería Nexa.

Julio Nicolás de Vedia, *El hombre geométrico*, Ismael B. Colombo. Rubén Vela, *Poemas australes*, Losada; Héctor Villanueva, *En algún lugar del mundo*, Ediciones Galaxia; Benjamin Iñigo Vicente, *Poemas religiosos y profanos*, Bilbao; Javier Villafañe, *El gran paraguay* (poemas), ed. La Rosa Blindada.

Guillermo Whitelaw, *Retrospectivamente*, Ediciones Esquema XX.

RESUMEN

La primera sección, llamada EXPRESSIONS DU MONDE NOUVEAU, se compone de cuatro artículos ayant pour thème central l'Amérique et ses manifestations littéraires: *Analyse de "Monsieur le Président"* de ENRIQUE ANDERSON IMBERT, qui étudie le roman de Miguel Ángel Asturias, et dit qu'il s'agit d'un des ouvrages les plus importants de la littérature hispano-américaine; *L'Amérique dans l'oeuvre de Pedro Henriquez Ureña*, où EUGENIO PUCCIARELLI analyse la source d'inspiration que le continent américain a été dans l'oeuvre, si valable, du critique né à Santo Domingo; OSVALDO ROSSLER dans *Maréchal ou l'argument de Dieu sur les choses* revoit l'oeuvre littéraire de l'auteur de *Adán Buenosayres*; et FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI, dans *Alfonso Reyes ou l'esprit en éveil* étudie soigneusement le sens de l'oeuvre du célèbre écrivain mexicain.

La deuxième section s'appelle LA FENÊTRE MAGIQUE, d'après le titre d'un recueil de contes de Hector René Lafleur, qui reçut le prix

de la Commission Nationale de la Culture. Il y a des poèmes de NELLY SACHS (récent Prix Nobel), JOSÉ PORTOGALO, ARTURO HORACIO GHIDA, RODOLFO ALONSO, JOSÉ ISAACSON y EMILIO ZOLEZZI; trois contes de GLORIA ALCORTA, et une série d'articles sur les nouvelles tendances dans les arts plastiques: *Hybrid*, où LAWRENCE ALLOWAY décrit le projet mené à bout à New York par Gerard Laing et Peter Phillips; *Lettre de Paris* par OTTO HAHN —qui nous a visité dernièrement—, lequel parle des dernières expositions dans la capitale française; *A propos de Le Parc et sur Le Parc* de JORGE ROMERO BREST, qui explique et loue la manière de ce peintre; *Le spectacle pop, un nouveau genre?*, où FERMIN B. FEVRE parle des "happenings" et fait une révision des spectacles pop les plus remarquables réalisés à Buenos Aires; JORGE GLUSBERG dans *Pop art, un nouveau code* constate le développement du nouveau spectacle, et MARTA BERLÍN envisage le livre *Anti-esthétique* de Luis Felipe Noé, dans *Une esthétique vue de l'intérieur*. Dans la même section il y a un dessin de ERNESTO DEIRA et les articles suivants: *Des esquisses pour des portraits* de LUIS SEOANE, qui décrit trois moments dans l'existence de trois peintres: Juan Gris, Mark Tobey et Jules Bissier; *Généalogies* de HUGO PAPPAGNOLI, une originale conception de la critique d'art; *La Banque de Londres: poésie dans l'espace*, de l'architecte ADOLFO CHAMORRO sur le nouvel édifice, tout à fait extraordinaire, construit à Buenos Aires; le docteur JUAN ENRIQUE AZCOAGA décrit la *Construction et destruction dans l'Université* de Buenos Aires; CARLOS M. GRÜNBERG, dans *Le nom sacré*, parle de l'étude étymologique et sémantique réalisé par Lyzandro Z. D. Galtier sur les différentes appellations de Dieu, et RODOLFO E. MODERN et HAYDÉE JOFRE BARROSO, dans *Vikings, mélancoliques et nibelungen et Roman pour une ville*, respectivement, font le commentaire des livres *Littératures germaniques du Moyen-Age* de Jorge Luis Borges et Maria Esther Vázquez, et *Ariadne en ville* de Diego Baracchini.

La troisième section, dont le titre est LE BLÉ EN HERBE, d'après le roman de Colette, contient la production des auteurs nouveaux qui ont reçu un prix dans le récent concours de TESTIGO. Avec un dessin de CLAUDIA PRIETO, on y trouve les poèmes de ARTURO H. CARRERA, ALICIA DUJOVNE ORTIZ, JORGE RAÚL LAFFORGUE, MARÍA ELBA MARCHISIO et RAMÓN MELERO GARCÍA, et les contes de ALFREDO J. COSSI, DIANA LEVINTON et ALEJANDRO TARNOPOLSKY.

In the first part, under the title EXPRESSIONS OF THE NEW WORLD, there are four articles in which the main subject is America and its literature: *Analysis of "Mr. President"* by ENRIQUE ANDERSON IMBERT, where the author analyzes Miguel Ángel Asturias' novel and classified it as one of the most outstanding of Spanish American literature; *America in the Writings of Pedro Henriquez Ureña*, in which EUGENIO PUCCIARELLI explains how valuable this continent was a source of inspiration for the Dominican critic. OSVALDO ROSSLER's *Maréchal or the Argument of God on Things* covers the literary

compositions of the author of *Adán Buenosayres*. Finally, in *Alfonso Reyes or Spiritual Vigilance*, FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI analyzes carefully the famous Mexican writer's work.

The second part is called **MAGIC WINDOW** after the title of a book of stories by Héctor René Lafleur, which was awarded the prize of the Comisión Nacional de Cultura. It contains poems by NEFLY SACHS (the recent Nobel Prize winner), JOSÉ PORTOGALO, ARTURO HORACIO GHIDA, RODOLFO ALONSO, JOSÉ ISAACSON and EMILIO ZOLEZZI. Also, three stories by GLORIA ALCORTA and a series of articles on the more recent tendencies of the plastic arts: *Hybrid*, in which LAWRENCE ALLOWAY tells of a project carried out in New York by Gerard Laing and Peter Phillips; *A Letter from Paris* by OTTO HAHN (a recent visitor in Argentina), who describes recent exhibitions in Paris; *A Propos de Le Parc and on Le Parc*, by JORGE ROMERO BREST who writes in praise of this painter. And *Pop Show, a New Genre?*, in which FERMÍN B. FEVRE writes about "happenings" and covers all the most significant pop shews in Buenos Aires. In *Pop Art, a New Code* JORGE GLISBERG confirms the expansion of this new type of art, and MARTA BERLÍN analyzes *Antiesthetics*, a book by Luis Felipe Noé, in *An Aesthetics looked at from Inside*. In addition to a drawing by ERNESTO DEIRA, the second part has the following articles as well: *Sketches for Portraits* by LUIS SEOANE, who describes three aspects of the life of three painters: Juan Gris, Marc Tobey and Jules Bissier; *Genealogies*, by HUGO PARPAGNOLI, an original conception of art criticism; *The Bank of London: Poetry in Space* by Architect ADOLFO CHAMORRO, on the revolutionary new building erected in Buenos Aires; *Construction and Destruction in the University* of Buenos Aires by Dr. JUAN ENRIQUE AZCOAGA; *The Sacred Name* by CARLOS M. GRÜNBERG on the ethymological and semantic study on the different names of God made by Lysandro Z. D. Galtier. *Vikings, Melancholics and Nibelugs* and *Novel for a City* by RODOLFO E. MODERN and HAYDÉE JOFRE BARROSO, respectively, in which there are commentaries on *Medieval Germanic Literatures* by JORGE LUIS BORGES and MARÍA ESTHER VAZQUEZ, and on *Ariadne in the City* by DIEGO BARACCHINI.

Under the title **YOUNG CORN** (after Colette's novel *Le blé en herbe*) are gathered the works of the young authors who were awarded prizes in the recent literary competition made by TESTIGO Besides a drawing by CLAUDIA PRIETO, there are poems by ARTURO H. CARRERA, ALICIA DUJOVNE ORTIZ, JORGERAÚL LAFFORGUE, MARÍA ELBA MARCHISIO and RAMÓN MELERO GARCÍA, and stories by ALFREDO J. COSSI, DIANA LEVINTON and ALEJANDRO TARNOPOLSKY.

Impreso en los talleres gráficos A. Baiocco y Cía., Centenera 429 al 65, Buenos Aires, el 19 de diciembre de 1966.

CARTAS DE LOS LECTORES

UN AUTOR NOVEL PIDE OPINIÓN SOBRE LO QUE ESCRIBE. — El Sr. A. A. B., de Capital, envía un relato y pide opiniones sobre dicho texto. "No hay, según creo, —dice—, otro grupo encargado de tan laudable labor".

Contestamos al Sr. A. A. B. por este medio, pues su caso es muy común. Existe un equívoco: **TESTIGO**, y suponemos que tampoco otras revistas similares, no está encargada de revisar originales ni de corregirlos, ni tiene entre sus funciones la de emitir opiniones sobre textos literarios. **TESTIGO** solicita sus colaboraciones, y acepta algunas de las que recibe, aunque no hayan sido solicitadas. La función de ayudar a los noveles en el aprendizaje es tarea ajena a la publicación de una revista; pueden hacerlo profesores particulares, escritores amigos, institutos de enseñanza, etc.

GALERIA NEXO

Viamonte 458 - Buenos Aires

Teléfono: 32 - 5152

Exposiciones de jerarquía de artistas argentinos y extranjeros.

Calidad en trastienda. Muestras de arte indígena.

En el subsuelo: Conferencias - Presentaciones de libros y recitales (120 asientos).

EDICIONES PLEAMAR

Jorge Luis Borges:

Leopoldo Lugones

Juan Carlos Ghiano:

Ricardo Güiraldes

Dardo Cúneo:

Sarmiento y Unamuno

Aventura y Letra de

América Latina

El desencuentro argentino

P L E A M A R

Tucumán 865

Buenos Aires

CONCURSO DODERO DE POESÍA

Jurado:

Carlos Alberto Débole

Aldo Pellegrini

Ernesto B. Rodríguez

Francisco Tomat Guido

Guillermo de Torre

Rubén Vela

BENEFÍCIENSE CON LA EXENCIÓN TOTAL DE IMPUESTOS A LOS RÉDITOS POR PLANTACIONES FORESTALES EN CUALQUIER PUNTO DEL PAÍS.

Inciso M, artículo 62, de la ley de réditos 11.682.

Para reparos, cortinas, macizos, y aprovechamiento industrial.

Proyecto, dirección y ejecución de plantaciones en todo punto de la República.

ESTUDIO AGRONÓMICO - FORESTAL

Ing. JOSÉ TROSMAN - Maipú 663, 4º Piso (32-9386). - Buenos Aires.

Informes y consultas sin cargo alguno.

Disponible para venta campos para reforestar en la Provincia de Misiones.

SUR

Fundada en 1931 y dirigida por
VICTORIA OCAMPO

VIAMONTE 494, 89
BUENOS AIRES

TEMAS

Revista de Cultura
Director: BENITO MILLA

Editorial ALFA
CIUADELA 1389
MONTEVIDEO (Uruguay)

CODILIBRO

EDITORES ASOCIADOS

DISTRIBUIDORES DE
LIBROS EN EL PAÍS
Y EN EL EXTRANJERO

Pasteur 771 Buenos Aires

CORMORÁN y DELFIN

Revista Internacional
de Poesía

Director:
ARIEL CANZANI D.

F. F. de AMADOR 1905, 1º, 5
Olivos - (Pcia. de Bs. Aires)

LA TORRE

Revista General de la Universidad
de Puerto Rico
Dirigida por JAIME BENITEZ

Editorial UNIVERSITARIA
Ap. X (Universidad)
RÍO PIEDRAS - PUERTO RICO

REVISTA DE OCCIDENTE

Fundada por
JOSÉ ORTEGA Y GASSET

BÁRBARA DE BRAGANZA 12
MADRID

Buenos Aires,
meridiano de cultura

*Una revista semanal de las
artes, las letras y el espec-
táculo*

*Diego Baracchini y Jorge
Caldas Villar
Dirección*

*TODOS LOS DOMINGOS,
de 22 a 23,
por LS 6 RADIO AMÉRICA*

**GRANDES ÉXITOS
DE ESCRITORES
ARGENTINOS
EN 1966**

- Alcorta, Gloria:
EN LA CASA MUERTA.
- Arias, Abelardo:
LÍMITE DE CLASE (3ª ed.)
- Bonomini, Ángel:
LAS LEYES DEL JUBILO
- Cortázar, Julio:
TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO
(3ª ed.)
- Ferro, Hellen:
DE NOCHE HASTA EL INFIERNO
- Girri, Alberto:
ENVÍOS
- Mallea, Eduardo:
EL RESENTIMIENTO
- Marechal, Leopoldo:
EL BANQUETE DE SEVERO
ARCANGELO, (2ª ed.)
- Marechal, Leopoldo:
HEPTAMERÓN
- Moyano, Daniel:
UNA LUZ MUY LEJANA
- Orce Remis, Guillermo:
A LA PEQUEÑA LUZ DEL BREVE
DÍA
- Radaelli, Sigfrido:
HOMBRE CALLADO
- Sánchez, Néstor:
NOSOTROS DOS
- Villordo, Oscar Hermes:
EL BAZAR.

En venta en todas las buenas librerías
Editorial Sudamericana
Humberto 19 545 - Buenos Aires

**EDICIONES
PARA
BIBLIÓFILOS**

Villa Cartón bajo los astros,
poema de Sigfrido Radaelli, gra-
bado de Antonio Berni. Tirada
única de 17 ejemplares.
La carpeta \$ 20.000.-

Hombre callado,
poemas de Sigfrido Radaelli,
ilustraciones de Leopoldo Presas.
Ejemplar sobre papel especial,
coloreado a mano: \$ 4.500.-

Los rostros y el amor,
poemas de Sigfrido Radaelli, dibu-
jo de Raúl Soldi. Ejemplar sobre
papel especial, coloreado a mano,
en una caja \$ 4.500.-

Galería NEXO
VIAMONTE 458
BUENOS AIRES

GRAFICOLOR S. A.

Impresiones - Offset - Tipografía -
Linotipo - Ediciones

Humberto 19 2357
26 - 5491 y 27 - 3743
D o b l a s 8 5 0
90 - 6029

EDITORIAL SUDAMERICANA
Colección Poesía

SIGFRIDO RADAELLI

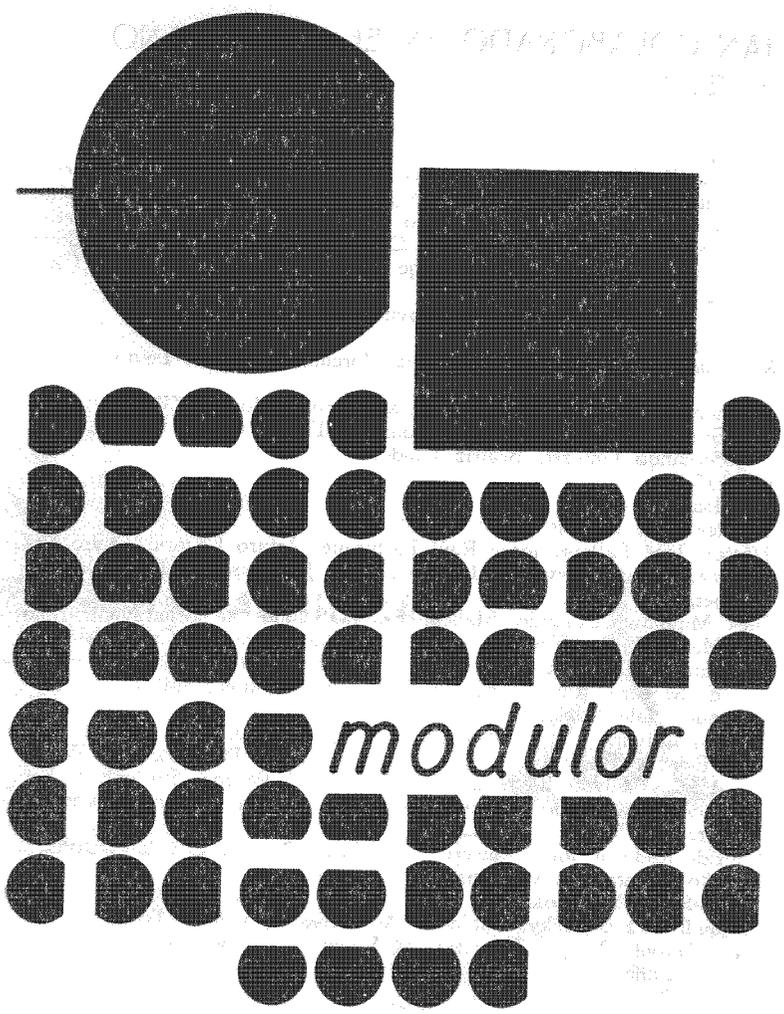
Los rostros y el amor

"Los rostros y el amor" prosigue el tono lírico del libro anterior de Sigfrido Radaelli, "Hombre callado": una poesía deslumbrante y estremecedora a veces; una voz absolutamente personal y distinta.

Nada mejor, por ello, que recordar algunos de los juicios que mereció ese libro, publicado también por la Editorial Sudamericana. Enrique Banchs: Mi admiración sin reservas, porque es cosa inusitada dar tan digna, tan augusta vestidura poética a altas especulaciones y a delicados rasgos de sentimiento. Leopoldo Marechal: Una rica y depurada materia poética, traducida en un idioma lírico sin concesiones. Algunos de sus poemas lucirían con honor en cualquier antología. Manuel Mujica Láinez: Los poemas de "Hombre callado" me han conmovido mucho. Son hermosos, intensos, profundos. Roberto Paine, en la contratapa del mismo libro: Esta callada y elocuente efusión de un gran poeta argentino ha sido escrita en la hora más verdadera, y está llena de palabras esenciales. José Portogalo: El don de la palabra asiste al nacimiento de ese milagro que llamamos poesía. La unidad temática, compacta y transparente, reúne los poemas encendidos de fulgencias irrefragables. Ernesto Sábato: Magnífico libro. Carlos M. Grünberg, en el acto de entrega de la Faja de Honor discernida a este libro por la Sociedad Argentina de Escritores: Sigfrido Radaelli en "Hombre callado" desborda del ensayo, de este género literario en el cual había acreditado tantas calidades y ganado tanto renombre, y nos sorprende abordando por vez primera, pero con ya grávida maestría, con paradójal madurez precoz, su nuevo género: la poesía lírica. En "La Nación" afirmó Carlos Mastronardi: Una exaltación que no excluye el apacible tono coloquial, una elocuencia sin elocuencia, imprime su tono a estos admirables poemas. En "La Gaceta", de Tucumán, Dardo Cúneo: Para escribir la bienvenida a un gran poeta no se requieren sino pocas palabras. Y ahora tenemos un libro primero que es un libro total. En "Análisis", Francisco Valle de Juan: Inquietante lenguaje hecho de vocablos temblorosos y exactos, "Hombre callado" es un claro testimonio de poesía pura, sin dar de lado a la realidad cotidiana, formada también de cotidianos misterios.

Dibujo de Raúl Soldi. 80 págs.: \$ 220

| | |
|--|---|
| <p>GALERIA BODO</p> <p>Exposiciones - Trastienda Representantes exclusivos de la Editorial Pisiacho</p> <p>Libros grabados con taca de madera (20 ejemplares numerados)</p> <p>Juncal 909 Buenos Aires</p> | <p>GALERIA EL CÍRCULO</p> <ul style="list-style-type: none"> * Exposiciones quincenales * Trastienda * Cursos y conferencias <p>FLORIDA 846 - 1º Teléf. 32 - 1829 Buenos Aires</p> |
| <p>Galería de Arte LES TONSS</p> <p>MUESTRAS DE ARTISTAS ARGENTINOS Y EXTRANJEROS</p> <p>Maipú 726, 1º Buenos Aires</p> | <p>Galería de Arte NICE</p> <p>ARTISTAS ARGENTINOS</p> <p>Bané. MITRE 1764 Teléf. 40 - 2971</p> <p>C. PELLEGRINI 1136 BUENOS AIRES</p> |
| <p>LIBRERIA LAS PALABRAS</p> <p>OFERTAS:</p> <p>Cortázar: Rayuela .. \$ 600 Long-play Testimo- nial \$ 500</p> <p>CORRIENTES 1145 Local 14</p> | <p>JORACI</p> <p>Galería de arte - Librería</p> <p>Primera editorial de artistas argentinos en tiradas nume- radas y firmadas.</p> <p>Florida 681 Local 6</p> |
| <p>CUADERNOS DEL IDIOMA</p> <p>Director: ANGEL J. BATTISTESSA</p> <p>JURAMENTO 2291 BUENOS AIRES</p> | <p>PAPELES DE SON ARMADANS</p> <p>Director: CAMILO JOSÉ CELA</p> <p>FRANCISCO VIDAL 175 (La Bonanova) - Palma de Mallorca - España</p> |



asesoramiento - proyecto - cálculo y nivel de iluminación - distribución del brillo -
flujo luminoso - posición de funcionamiento - selección de modelos en base a curvas
polares - diseño de artefactos especiales - fabricación - control de calidad - verificación
de acuerdo a IRAM - colocación - service - fábrica y departamento técnico: elpidio
gonzález 4068/70/84 - 67-8720/9356/8678.

HAN COLABORADO EN EL PRIMER AÑO DE TESTIGO:

Roberto Aizenberg, Gloria Alcorta, Rodolfo Alonso, Enrique Anderson Imbert, Abelardo Arias, Juan Enrique Azcoaga, Armando Bauleo, Horacio Jorge Becco, Norberto Berdía, Marta Berlin, Antonio Berni, Jorge Luis Borges, Norah Borges, Héctor Bortolotto, Brandán Caraffa, Miguel Brascó, Silvina Bullrich, Leónidas Barletta, Bernardo Canal Feijóo, Arturo H. Carrera, Rodolfo Castagna, Córdova Iturburu, Alfredo J. Cossí, Jorge Cruz, Dardo Cúneo, Adolfo Chamorro, Daniel Cherniavsky, Carlos Alberto Débole, Alicia Dujovne Ortiz, Ernesto Deira, José Espósito, María Etchart, Macedonio Fernández, C. Fernández Moreno, Fermín B. Fèvre, Jacobo Fijman, Arturo Frondizi, Lysandro Z. D. Galtier, Gino Germani, Arturo Horacio Ghida, Alberto Girri, Jorge Glusberg, Raúl González Tuñón, Carlos M. Grünberg, Fernando Guibert, Beatriz Guidó, Otto Hahn, José Isaacson, Haydée Jofre Barroso, Héctor René Lafleur, Jorge Raúl Lafforgue, Arturo Lagorio, Pedro Larralde, Diana Levinton, Lázaro Liacho, Juan Liscano, Jorgetina Loubet, Lea Lublin, Marta Lynch, Inés Malinow, Eduardo Mallea, Fryda Schultz de Mantovani, Italo Manzi, María Elba Marchisio, Leopoldo Marechal, Carlos Mastroianni, Clara Matzner, Angel Mazzei, Ramón Melero García, Rodolfo E. Modern, Ricardo E. Molinari, Manuel Mujica Láinez, Cenrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, María Rosa Oliver, Olga Orozco, Lino Palacio, Francisco A. Palomar, Juan Carlos Paz, Ildefonso Pereda Valdés, Ulyses Petit de Murat, Manuel Peyrou, Enrique Pichon Riviere, Marcelo Pichon Riviere, Alejandra Pizarnik, Leopoldo Presas, Sigfrido Radaelli, Jorge Romero Brest, César Rosales, Osvaldo Rossler, Ernesto Sabato, Nelly Sachs, Horacio Salas, Nélida Salvador, Yorgo Seferis, Raúl Soldi, Alejandro Tarnopolsky, Guillermo de Torre, Dora de la Torre, Juan Antonio Vasco, Leonidas de Vedia, Bernardo Verbitsky, Javier Villafañe, Lisardo Zia, Emilio Zolezzi.

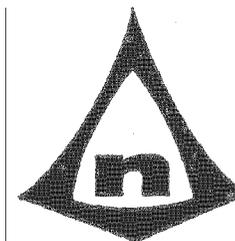
ERRATA DEL N° 3. Rogamos al lector corregirla. En el artículo de Bernardo Canal Feijóo, pág. 82, al final del segundo párrafo, *donde dice:*

a la total suplantación del cerebro, el lenguaje y el utensilio electrónicos.

Debe decir:

a la total suplantación del cerebro encefálico, por el cerebro, el lenguaje y el utensilio electrónicos.

PLANCHAS ACRILICAS



norolas®

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

ILVEN S.A.

TACUARI 237 - 2º piso

T. E. 38 - 7331 y 38 - 7246

BUENOS AIRES