

fichero

revista bibliográfica

libros - música
artes visuales

SUMARIO: ALONSO, RODOLFO - "LA JOVEN ASESINA", POEMA /
BELLABA, LUIS ANGEL - "UN EJEMPLO" / BLASZKO, MARTIN -
"ESCULTURA MODERNA" / BONDONI, NESTOR - "EL LLANTO",
CUENTO / CASTILLO, JUAN M. - "EL TEATRO INDEPENDIENTE" /
DEGROSSI, ELDA - "ALFREDO DE VINCENZO" / DE VINCENZO,
ALFREDO - DOS GRABADOS / MASSOTA, OSCAR - "ROBERTO
ARLT AL DIA" / MORLA, SUSANA - "EL CACTUS" Y "VADEANDO",
POEMAS / OSSONA, PAULINA - "LA DANZA MODERNA" / PEM-
BERTON, CARLOS - "ASPECTOS Y NUEVAS TECNICAS DE LA
MUSICA ACTUAL" / RODRIGUEZ, ERNESTO B. - "LA OBRA DE
ARTE INVISIBLE" / SANROMAN, VICTOR - "CUATRO ESCRITO-
RES" / VANASCO, ALBERTO - "MACEDONIO FERNANDEZ" /
NOTAS EDITORIALES / RECORTES / FICHAS BIBLIOGRAFICAS
/ FICHAS DE GRABACIONES MUSICALES / LISTA DE LIBROS.

junio 1958

Nº 1

fichero

revista bibliográfica

libros - música
artes visuales

DIRECCION:

Buenaventura BUENO
Cristina P. de DEANDREIS
Albino FERNANDEZ

Digramación A. F.

Distribuidora

Libros Argentinos S. R. L.
Reconquista 1011 - 6º - Of. 5 - T. E. 32-8210

Dirección y Administración:

VIAMONTE 411

Buenos Aires - República Argentina

SUMARIO: ALONSO, RODOLFO - "LA JOVEN ASESINA", POEMA /
BELLABA, LUIS ANGEL - "UN EJEMPLO" / BLASZKO, MARTIN -
"ESCULTURA MODERNA" / BONDONI, NESTOR - "EL LLANTO",
CUENTO / CASTILLO, JUAN M. - "EL TEATRO INDEPENDIENTE" /
DEGROSSI, ELDA - "ALFREDO DE VINCENZO" / DE VINCENZO,
ALFREDO - DOS GRABADOS / MASSOTA, OSCAR - "ROBERTO
ARLT AL DIA" / MORLA, SUSANA - "EL CACTUS" Y "VADEANDO",
POEMAS / OSSONA, PAULINA - "LA DANZA MODERNA" / PEM-
BERTON, CARLOS - "ASPECTOS Y NUEVAS TECNICAS DE LA
MUSICA ACTUAL" / RODRIGUEZ, ERNESTO B. - "LA OBRA DE
ARTE INVISIBLE" / SANROMAN, VICTOR - "CUATRO ESCRITO-
RES" / VANASCO, ALBERTO - "MACEDONIO FERNANDEZ" /
NOTAS EDITORIALES / RECORTES / FICHAS BIBLIOGRAFICAS
/ FICHAS DE GRABACIONES MUSICALES / LISTA DE LIBROS.

JULIO CROSMAN NORBERTO GONZALEZ
SAMUEL ITZCOVICH OSCAR NATALE

ESQUEMA DE LA ECONOMIA ARGENTINA

¿Qué es la economía?
Ingreso Nacional
Distribución de la riqueza
Salarios
Reforma Agraria
Población
Industrialización

aparecerá
proximamente

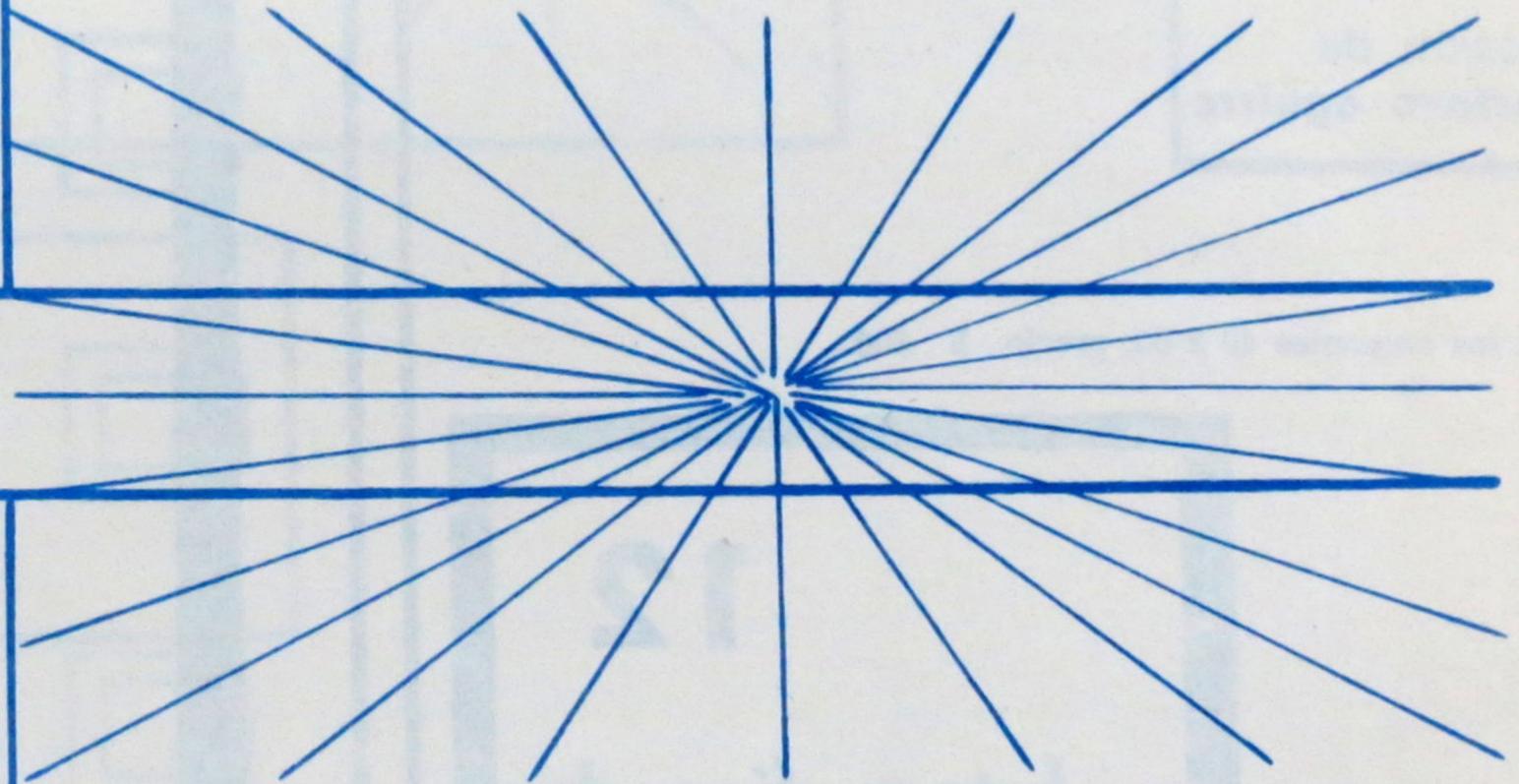
FINANZAS PROVINCIALES Y FEDERALISMO

EDITORIAL AÑETÉ

f. v. moreno 876 of. 14 t. e. 30-1824

forma visual

publicidad artes gráficas





lleve a su casa esta extraordinaria muestra de arte.

introducción de
raúl gustavo aguirre

carpeta con los originales 40 x 60, precio \$ 500.-

12

fotografías de
RICARDO SANZO

librería **galatea** viamonte 564 - buenos aires

CHEVALIER

Decoración de interiores
Instalación de negocios
Construcción de Stands

GAVILAN 2432 T. E. 58-3930



Directores

Raúl Deandreis

Guillermo J. Real

Agrimensores Nacionales

Mensuras

Urbanizaciones

Riego

Saneamiento

Avda. Belgrano 1675

primer piso

T. E. 45-5393

Ofreciendo por primera vez en castellano, una auténtica versión de los famosos "Pocket-Books", mejorando su calidad y precio, logrando por su valor literario el propósito de contribuir al desarrollo cultural y deleitar a los amantes del buen libro con versiones completas de los éxitos más sobresalientes de la literatura Universal.



Presenta Una Colección Excepcional!

TITULOS PUBLICADOS

- Nº 1 — **Norman Mailer**, El Parque de los Ciervos \$ 25.—
- „ 2 — **Frank G. Slaughter**, El Guerrero „ 25.—
- „ 3 — **A. Erskine Lindop**, Intimidaciones de Jeremías Stretton „ 25.—
- „ 4 — **John Steinbeck**, Un Americano en Nueva York y en París „ 23.—
- „ 5 — **Mika Waltari**, El Héroe „ 23.—
- „ 6 — **Kathleen Winsor**, El Dinero de la Fama „ 60.—
- „ 7 — **Ernest Hemingway**, Ahora Brilla el Sol „ 25.—

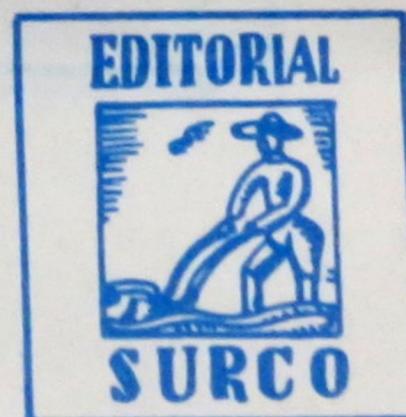
LOS MEJORES LIBROS DE ESPAÑA EN ARGENTINA



Edic. BETIS
Libros Científicos
y Novelas Para
Todos



Lib. BOSCH
Obras de Derecho



Edit. JMB
Obras de Derecho,
Economía y
Ciencias Sociales

Edit. ARIES
Guías Artísticas
de España



CAMOR

S. R. L. **DISTRIBUIDORES**

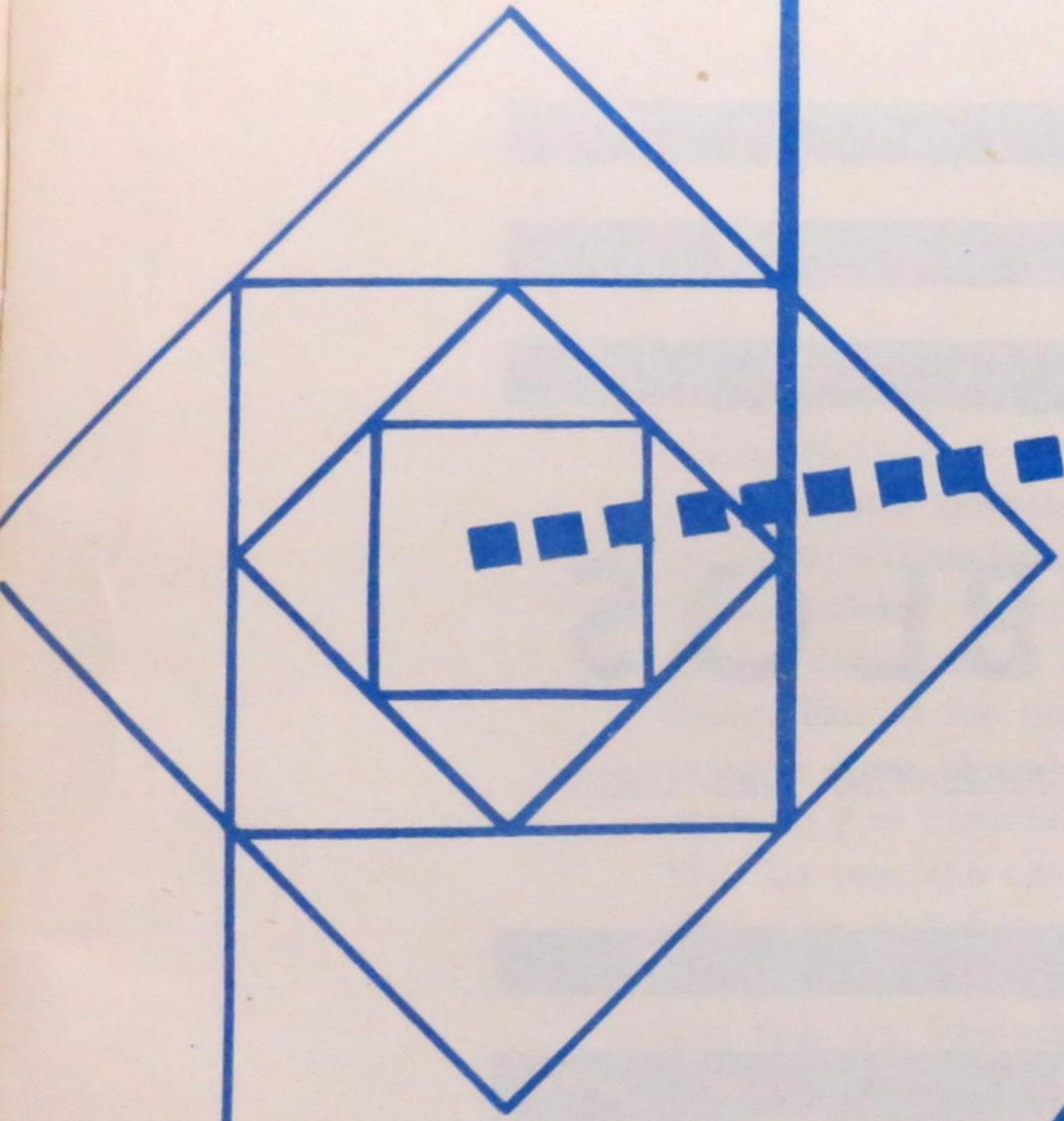
Paraná 817 T. E. 44-4524



Edit. SURCO
Colección Historias
Edic. SAMARAN
Colec. Borni
Colec. Hiporampo
Colec. Obertura



naturalmente



AEROLINEAS ARGENTINAS



compañía

SE ENVIA GRATUITAMENTE A
LIBREROS, EDITORES, BIBLIO-
TECAS, INSTITUCIONES, ETCE-
TERA DE ARGENTINA Y LATI-
NOAMERICA.

BIBLOS

INFORMATIVO BIBLIOGRAFICO DE LA CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO

SARMIENTO 528 T. E. 34 - 4236
BUENOS AIRES

ubicación

Un signo de nuestra época es la confusión. Tal vez en todo tiempo se cultivaron errores, se adoptaron perspectivas falsas para ocultar la realidad, se incubaron miopías y desviaciones ópticas para tranquilizar a los justos y a los injustos. Pero el engaño se estacionaba y se transformaba en hábito. La reacción tardaba en llegar, pero era fulminante. Estos tiempos de confusión son distintos. Son un fermento donde el caos y el orden se ponen en cuestión y pueden ser positivos, ya que implican una pugna. La confusión deja entrever el equilibrio y apunta a la esperanza. Hace inminente el desorden total o la recuperación definitiva. Por lo

tanto, nos obliga a elegir: la lucidez o el turbión.

Cuando se llega a un punto en que es difícil discernir entre los jueces y los delincuentes; cuando las derechas se disfrazan de izquierdas y las izquierdas identifican sus fines con los de las derechas; cuando las mismas palabras sirven para los fines más diversos y el explotador está dispuesto a creerse explotado, o viceversa; cuando cualquier hombre nos puede parecer compatible con cualquier cosa y a toda verdad es posible enfrentar una contraverdad, es difícil entonces situarse uno mismo y encontrar un hecho objetivo y preciso en el que hacer pie para dar el paso inicial. Pero, por suerte, el maquiavelismo de las circunstancias tiene un límite, porque, de otra manera, el Vaticano ya hubiera sido copado por el Kremlin, o ambos por la Casa Blanca, y Tartufo y Orgón serían una misma persona.

Nos consideramos parte integrante y activa de la civilización occidental, con todas las salvedades y determinantes que significan una geografía nueva, una cultura antigua, y el creciente y constante reencuentro de todas las razas.

Somos latinoamericanos y creemos que, como tales, nuestras manos están todavía limpias de toda sangre o sudor de otros hombres. Por el contrario, mucho de ambas cosas hemos dado hasta ahora al resto del mundo. Por ello, tenemos derecho a usar como nuevas ciertas palabras y a levantar nuestra voz en nombre de muchas cosas ya muy olvidadas.

Consideramos que la función específica de la literatura es ampliar y fortalecer las posibilidades espirituales del hombre, pero que en épocas como esta tiene ante sí una finalidad tanto o más urgente: la de ser testimonio y denunciar las sutiles e inexorables formas con que el error frustra las vidas e impide realizarse a los muchos. Es decir, todo sistema, concepto o circunstancia que de alguna manera sea directa o indirectamente, contribuya a limitar, desvirtuar, negar, ofender, enturbiar o anular la vida, aunque sea de un solo hombre, en algún solo lugar.

Desde hace años podemos constatar en nuestra literatura ese desplazamiento desde las formas no comprometidas hacia las de un compromiso cada

vez más lúcido y profundo, es decir, una rotación desde la literatura como especulación hacia una literatura como acción. Prueba de ello, es el surgimiento de toda una generación literaria que se forma y hace conocer su obra a espaldas de los órganos consagrados que hasta determinado momento legislaban y dictaminaban sobre todo aspecto de nuestras letras.

Nuevas revistas, como "Contorno", "Letra y Línea", "Poesía Buenos Aires", nuevas editoriales y premios nuevos sirvieron a esa generación que podemos llamar espontánea, para ir desarrollando y perfilando su creación y sus fines. Desde estas páginas aspiramos a contribuir a la divulgación de sus ideas y de sus obras y llamamos, además, a colaborar a todos aquellos que de alguna manera, en mayor o menor grado, consideren necesario e imperioso el llegar a conocernos y a expresarnos.

4

el servicio de fichas impresas

trascendente misión de esta revista

Es conocida la situación que existe en el país en lo que se refiere a técnicas bibliográficas. Se carece —a la inversa de lo que ocurre en la mayor parte de las naciones civilizadas del mundo— de una conciencia bibliotecaria, indispensable para la solución de

los grandes problemas que afectan el conocimiento de nuestra producción editorial, así como el desarrollo y la eficacia de las bibliotecas públicas, elementos básicos de la cultura popular.

No tenemos en el país una publicación que permita el registro metódico y completo del acervo bibliográfico nacional, desde los tiempos de la colonia hasta el presente, así como su constante actualización.

Nuestros estudiosos e investigadores carecen de elementos bibliográficos que les permitan tener una visión sistemática de lo que publican en el país y en el extranjero las editoriales y revistas especializadas.

Los catálogos de las bibliotecas —cuando existen— adolecen de falta de uniformidad: imperan criterios distintos para su redacción, cuando no una improvisada y hasta heroica buena voluntad. La mayoría de las bibliotecas no utiliza tablas temáticas de clasificación y de encabezamientos de materia. Se hace difícil la búsqueda de informaciones sobre un mismo tema, cuando se ignora el autor del libro, nombre de la revista y a veces el número de la página donde aparece determinado estudio o ensayo.

Las editoriales no pueden llevar al lector interesado la información permanentemente actualizada acerca de su fondo y las novedades de su producción, por falta de un instrumento adecuado y económico de relación con el lector.

Las librerías carecen de índices prácticos para informar al comprador o para sus propios registros de existencias.

El resultado es la pérdida de tiempo, la superposición de esfuerzos, el perjuicio económico, ya que lo que un solo equipo de técnicos bibliotecarios puede hacer para todo el país, deben hacerlo cientos de veces cientos de personas, por falta de un organismo cultural central que distribuya las fichas ya confeccionadas. En el campo editorial se superponen los boletines de editores, distribuidores y libreros, cuya lectura es siempre abrumadora para el posible adquirente que desea seguir la totalidad de la producción bibliográfica para orientar sus compras.

Todo esto se propone solucionar la revista FICHERO con la tarea que ahora inicia. Integrado un equipo de bibliotecarios de vasta experiencia y de especialistas en las distintas ramas del saber, tendrá por fin:

- REDACTAR UNA FICHA MODELO para cada libro, siguiendo las normas bibliográficas de uso general.
- REDACTAR UN COMENTARIO sintético de cada libro (el que irá incluido en la ficha) tendiente a orientar objetivamente al lector acerca de su contenido, alcances y características.
- FORMAR UN CATALOGO SISTEMATICO de la producción bibliográfica, integrado con las fichas que publicará en cada número, las cuales pueden separarse fácilmente.

INDICACIONES TECNICAS

Las fichas tienen el tamaño bibliográfico universal, es decir, exactamente 12,5 cm. por 7,5 cm., confeccionadas en material durable, para facilitar su uso intensivo.

Para la catalogación de los libros se siguen las "Normas para catalogación de impresos", de la Biblioteca Apostólica Vaticana, edición española de 1940.

Los números que figuran en el ángulo superior izquierdo de la ficha corresponden: primera línea, al número asignado al tema de que trata cada libro en la Clasificación Decimal Universal adoptada por la Federación Internacional de la Documentación, de La Haya; segunda línea, a la signatura librística (abrevia-

tura numérica del apellido del autor) según C. A. Cutter's: **Three - figure - alphabetic - order table**, la que resulta útil para diferenciar dos libros cuya clasificación decimal es idéntica.

Las indicaciones al pie de cada ficha determinan los encabezamientos de materia que corresponde asignar a cada libro para la redacción de un catálogo alfabético. Se utiliza en este caso la **Lista de encabezamientos de materia** de Minnie Earl Sears, traducción española (1949).

ORDENACION DE LAS FICHAS

Según las necesidades de cada persona o institución, las fichas pueden ordenarse optativamente:

- a) En forma alfabética, por apellido del autor.
- b) En forma alfabética por encabezamiento de materia. En este caso resulta necesario transcribir el encabezamiento como título de la ficha, y por lo tanto, se requieren tantas fichas como encabezamientos a aplicar. Las letras "t", "s", etcétera, indican encabezamientos por título, colección a que pertenece el libro, etcétera, los cuales también pueden ser transcriptos y utilizados.
- c) En forma combinada (a y b): con lo cual se constituye el llamado "Catálogo diccionario", en el cual figuran en un solo orden alfabético los libros ordenados por apellido del autor, por su título, por su materia, etcétera.
- d) En forma sistemática, por número de la clasificación decimal. De esta manera, por ejemplo, se tendrán ordenados bajo el número 1 todos los libros que corresponden a ciencias filosóficas, bajo el 8 las obras literarias, etcétera.

Para el mejor éxito de este ensayo, solicitamos las sugerencias de estudiosos, bibliotecarios y personas interesadas en la industria del libro, especialmente en lo que respecta al material al que se dará preferencia para su catalogación.

alberto vanasco

macedonio fernández

6

ALBERTO VANASCO. Nació en Buenos Aires en 1925. Ha publicado en prosa: "Justo en la cruz del camino" (1942), "Sin embargo Juan vivía" (1945, ed. HIGO Club) y "Para ellos la eternidad" (1957, ed. Doble P). Poesía: "24 sonetos absolutos y 2 intrascendentes" (1945), "Cuartetos y Tercetos definitivos" (1948) y "Ella en general" (1954, ed. Poesía, Buenos Aires). Teatro: "No hay piedad para Hamlet" que obtuvo el premio Florencio Sánchez en 1957. Intervino en la publicación de la revista "Letra y Línea" y dirige con J. J. Bajarúa la revista "Contemporánea". Tiene en prensa una novela: "Los muchos que no viven".

Macedonio Fernández encontró el estilo de lo argentino, ha dicho Ramón Gómez de la Serna, él ha dado con el estilo propio de la pampa.

Esta afirmación, que así como está expresada y citada, puede sugerir muy poco, formula sin embargo la cuestión fundamental del caso Macedonio. ¿Por qué vemos en su obra una manifestación típica y genuina de lo argentino cuando es difícil encontrar en sus páginas algo que nos represente o que directamente se refiera a nosotros o a nuestra realidad?

Siempre me he preguntado por qué encontramos en él un exponente cabal de lo nuestro. ¿Cómo podemos citarlo junto a Roberto Arlt como dos de los más importantes —si no los primeros— escritores que han echado las bases de una literatura nacional con jerarquía universal, siendo ambos tan diferentes entre sí, tan lejanos uno del otro que sus posiciones resultan totalmente opuestas?

Hay otra contradicción parecida que se concreta en la trayectoria de sus influencias, lo que se hace evidente en los casos extremos, como los de Jorge Luis Borges y Raúl Scalabrini Ortiz: la preocupación metafísica del primero y la obsesión realista del segundo proceden de la misma fuente.

Es conocido el talento estilístico con que Borges hace una mera abstracción de su contorno y es notoria también la inquietud económica de Scalabrini, atento siempre a nuestras vacas, nuestros ferrocarriles, nuestros pesos, cuando ambos son, tal vez, los discípulos dilectos y más fervientes de Macedonio Fernández. ¿Cómo han podido surgir de un solo entusiasmo, de una misma palabra inicial?

Es conveniente dilucidar esta contradicción.

Hay dos maneras de acercarse a una realidad. Una de ellas es ir directamente hacia las cosas, atropellándolas si es necesario, amontonando objetos, datos, circunstancias, aunque deba recurrirse para eso a métodos o instrumentos improvisados o confeccionados para otro uso. Ese fué el camino de toda la novelística norteamericana a partir de Stephen Crane o Dreiser; y también el de Arlt, que no vaciló en usar recursos del periodismo, de Dostoiewsky y del folletín.

El otro camino es más sinuoso. Trata de forjar su instrumento, de llegar a la realidad por sucesivos rodeos, de buscar con cautela una forma que se acomode a la esencia. Esa es la táctica de Macedonio y en otros puntos de América, la de Poe, de Melville, de Hawthorne.

Macedonio Fernández en el momento de decidir hacer frente a este mundo de América, tan desconocido, tan extenso para explorar, tan extraño a la historia, decide sacarle el cuerpo. Y sienta plaza de metafísico. Pone una silla en la vereda de su casa y empieza a tomar mates, bien abrigado contra la intemperie americana; se desentiende del trajín exterior que va sumando errores y espejismos, y se pone silenciosamente a elaborar esa otra realidad profunda de ese gran No-Ser que todavía somos nosotros.

De allí viene su gran amistad con William James, porque entre el mundo y la conciencia ambos elegían la conciencia, porque América no existía y habría de nacer de nuestra voluntad de crear, de nuestras posibilidades de fe y de imaginación.

Por eso, entre Arlt y M. Fernández, como entre Borges y Scabrinini, se establece la dialéctica de nuestra cultura, entre el idealismo y el realismo en que se desenvuelve nuestro ser, en el proceso de su juventud que le asegura una verdad y un futuro.

Macedonio supo situarse en el principio porque intuía que eso era urgente e inexcusable. Por eso sus papeles son de recién venido, su novela una novela que comienza, sus obras, prólogos. Quiso con sus trabajos esencializar lo no existente, es decir, dar carta de ciudadanía a lo que aún falta, o no es todavía, o no puede ser, como reconociéndole más derechos que a lo concreto cotidiano.

Contó para eso con un extraordinario talento literario que le suministró el estilo que necesitaba para su obra, aunque la forma estaba implicada ya en el planteo.

En primer término su prosa sorpresiva y reticente, que ha dejado incontables seguidores, imitadores o transcriptores; y en segundo lugar un humor que no acepta su tono, que se explaya con gesto serio y deja al otro la responsabilidad del chiste: que no se juega en la gracia para no perder la compostura.

Esgrime para esto la "cachada", ese esguince porteño que sirve para negar una solmenidad, para ponerle una zancandilla al fatuo, para desinflar la vanidad de los otros. A él le sirvió para hacernos dar de cabeza con nosotros mismos. Y se va identificando así con nuestra manera de hablar, de sentir y de ser.

A Macedonio Fernández y a Roberto Arlt yo los veo como dos pioneros: el explorador fuerte y arremetedor que decide bajar al valle desconocido y el laborioso y astuto misionero que va enseñando el alfabeto. Ambos podrán de vez en cuando hacer un alto en el camino para discutir, pero mayor es la tarea que tienen por delante y vuelven a ella.

7

la joven asesina

rodolfo alonso

1956

Cernías en medio de tu frente las verdades forjadas por los otros, las grandes palabras devoradoras del riesgo y el temblor.

Tu presencia obligó al mundo a tomar nuestra medida, al viento a planear dulcemente sobre tu asombro.

Hasta estallar, hasta que de toda nuestra firme juventud sólo quedó un gesto de sorpresa.

No hay consuelo para aquel que de improviso es apostado frente a su propia espalda.

No hay agua para sus maravillas ni tensión para su orgullo.

No hay tierras para él.

Dónde devolveré el resplandor con que marcaste mi aparición sobre la tierra, dónde abandonaré esta llave temible y luminosa cuyo único poder consiste en conservarse siempre tuya a lo largo del tiempo.

Tú mantenías la mirada firme en una sola dirección.

No sólo los claros años, los árboles, el aire; también la fresca seguridad de tu piel, las mareas invencibles de tu risa.

He jugado.

He perdido la flor de la aventura cuando creía cabalgar a su encuentro.

Escucha, en la alta noche, los aullidos del solitario. El ronda las huellas recientes de tus pasos que aún gimen en la arena; él se ajusta a tu recuerdo, bebe el hálito acre que has dejado vibrando en cada sitio, en cada gesto, en cada interminable noche.

Esta es la vida que admirabas.

Esta es la torre, el mar, la furia del paisaje; los abrazos violentos y obstinados, las dulces consecuencias.

Esta es la gran herida que va sorbiendo al mundo.

Duerme tranquila.

Esa sombra que en las noches te cubre y te acaricia es tu imaginación.

RODOLFO ALONSO, nació en Buenos Aires en 1934. Desde muy joven colabora en publicaciones del país y del extranjero. Ha publicado dos libros: "Salud o nada" (ed. Trayectoria, 1954) y "Buenos vientos" (ed. Poesía de Buenos Aires, 1956). Ha dado conferencias en la Capital y en el interior del país. Traduce a poetas y escritores extranjeros. Tiene en prensa "El jardín de aclimatación", libro de poemas, como los anteriores.

la obra de arte invisible

ernesto rodríguez

10

ERNESTO B. RODRIGUEZ, nació en Buenos Aires en 1914. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Redactor y colaborador del Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo. Prosecretario de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Es uno de los fundadores del grupo Orión y del grupo "20 Pintores y Escultores". Fue codirector de la revista "Cosmorama". Publicó, entre otras, "Isla de Pascua", ed. Orión, 1940. "Poemas del origen", ed. Cosmorama, 1957. "La pintura de Mané Bernardo", "La pintura de Luis Barragán", "La pintura de Bruno Verner" y "La pintura de Osvaldo Svanascini" (cuatro monografías publicadas por ed. Ollantay en 1950). "Sonetos a un parque", editorial Unicornio. Figura en las antologías "10 poetas jóvenes", ed. Ollantay, 1948 y "Poesía argentina moderna", ed. Presencia, 1953.

Los grandes estilos artísticos del pasado nacen condicionados por un estilo de vida. Estilo de vida que es la obra de arte invisible que hace posible que todas las demás obras del humano arte se vean. Dentro de esos mundos los artistas trabajan dentro de cánones preexistentes, haciendo obra generalmente anónima. En el paisaje histórico el estilo se levanta como un testimonio de comunión colectiva en un ideal estético, religioso o social. Poco o nada le queda al artista para traducir su inquietud personal. Hay una tácita obediencia al sistema de convenciones de la época de la cual el artista es un traductor en la materia de su arte. El sistema de las corporaciones vigentes en esas épocas exigen un artesano consciente de su oficio, antes que nada. Claro que la obra artística genial se da, pero aparece, por lo general, anónima, conforme al espíritu de dichas corporaciones. En el Renacimiento se aclara, como hecho social, la presencia del hombre-artista, con todas las letras de su nombre; aun cuando queda adscripto a una peculiar condición de servidor; servidor de los grandes señores y de la religión.

El arte moderno, en cambio, se levanta sobre la base de una absoluta libertad, como no pudo soñar jamás el artista de otras épocas. Esta curiosa "confusión" de lenguas, esta Torre de Babel que se levanta en medio del arte apenas pasa la ráfaga bucólica del Impresionismo, indica que la libertad ha llegado para el arte

con todas sus consecuencias magníficas y terribles. Antes el artista vivía sostenido por la imaginería de la fe religiosa que le ofrecía el apretado racimo de innumerables temas; o una artesanía más o menos rigurosa lo envolvía en su gravedad; era una nota dentro de la melodía de su época, es decir, desenvolvía su tendencia personal estrechamente condicionada por el estilo dominante. Ahora, en el arte moderno, las tendencias personales o de grupos, obran en libertad, con todos los peligros y todas las riquezas que eso supone.

Por eso apenas la pintura pierde la gran serenidad clásica del estilo y se desata en numerosas tendencias, la aventura artística individual adquiere pleno significado. El pintor a solas con su pintura, sin la carga temática del pasado, ni sus convenciones técnicas, amanece en el Impresionismo, y se agudiza su presencia con la fiebre aventurera que caracteriza a los movimien-

tos de vanguardia. Tendencias y más tendencias surgen con sus secuelas de teóricos y la pintura es cuestionada como nunca se soñó en el pasado. Todos sus atributos son puestos en discusión, y hay quienes afirman que ella debe ser solamente un problema de forma y color sin casi nada de las ilusiones de la representación figurativa, (el cuadro-objeto del Cubismo); y hay quienes aseguran que es un fenómeno instintivo, sensual, expresión de la gana de cada pintor ("Fauvismo"); otros dicen que sirve para traducir la dinámica de la vida moderna (Futurismo); y creen otros que la misión de la pintura es manifestar el mundo desconcertante del subconciente (Superrealismo), etc., etc.

Este Renacimiento con burgueses en vez de príncipes comienza por ser una lucha de vísceras: están los que toman partido por el corazón y están los que se deciden por el cerebro; aquellos desatan el sentimiento, el instinto, la gana y, finalmente, la ma-

gia disfrazada de psicoanálisis; éstos analizan, condenan, expurgan y lo miden todo con severidad profesoral: la pintura remediando la **gravedad** de la ciencia.

A todo esto el espectador se asusta o se irrita porque ve al pintor (escultor, grabador, etc.) llegar de lo abismal y hacer gestos. La cosecha que ofrece es cosecha cifrada, y algún espectador piensa —soslayando sutilmente el irritante complejo de inferioridad que eso produce— que hay que tomar con calma la cosa, porque siendo "futurismo" como es, no hay duda que está hecho para hombres que aún no se usan.

Ahora bien; lo que pasa es que el artista moderno vive absorbido por el complejo problema que se le ha vuelto su arte; por eso apenas si barrunta la falta de interés vital que suelen provocar sus obras en el ánimo del espectador. Además es cosa ésa que, en el fondo, parece no interesarle. Piénsese que él ya no está obligado por un estilo, una creencia, un canon, a ser claro, comunicativo, **servidor**; no está obligado a nada, puede hacer todo lo que le venga en gana; puede hacer arte de la gana. Ahora el divorcio entre pintor y espectador es un hecho. ¿Por qué? Porque claridad y comunicación son precisamente las condiciones clásicas por medio de las cuales el espectador puede participar del hecho artístico; puede internarse en el paisaje como **estado del alma**, comulgar con la **significativa** figura, gustar la composición **alusiva**.

Antes, las relaciones entre pintor y espectador se desarrollaban en los términos más cordiales y de mutuo respeto. De acuerdo a la clásica anécdota, el famoso Apeles corrige los zapatos pintados en uno de sus cuadros conforme a la opinión técnica del maestro zapatero; no importa que luego, ante la pretensión de éste de opinar sobre el resto del trabajo, le reprenda con aquello

de "zapatero a tus zapatos"; la colaboración es un hecho. En el pasado, en efecto, el pintor parece tener presente mucho de la mentalidad del espectador cuando pinta. Todo lo que hace: figura, paisaje, composición, tienden su mano clara y cordial a los entendimientos más simples. Sobre el plano del sentido común se levantan las construcciones más complejas y solemnes; las alegorías más aparatosas son describibles a la postre. Es que los temas a los que adhiere el artista de entonces son temas registrados, fijados en la conciencia cultural (cuando estos son mitológicos), o en el alma popular (cuando tienen su raíz en la religión y la leyenda).

En suma; la historia cristiana, la leyenda, la mitología, son grandes temas que rebosan de sentido fuera de la pintura; la pintura se adscribe graciosamente a ellos; es transmisora de esos sentidos; no supone el pintor que la pintura pueda valerse por sí misma, que pueda interesar por sí mis-

ma. Por eso el artista se dedica, en la mayoría de los casos, a pintar bien eso histórico, legendario o mitológico; él es servidor, no cuestionador; no pinta para satisfacer una necesidad de su yo profundo; pinta para la sociedad; cumple un mandato social.

De ahí que el pintor antiguo —téngase en cuenta que con esta ambigua palabra designo al pintor vigente hasta el nacimiento del Impresionismo— no es hermético; es transcendente, incluso misterioso o discretamente obscuro, pero no es hermético. El hermetismo en arte es cosa de reciente data; nace cuando el pintor se desconecta de aquellos grandes sentidos que hemos citado —el orden religioso y el orden mitológico—, y marcha con su arte en busca de la libertad. La historia de ese esfuerzo la resumimos así: en cierto momento de fines del siglo pasado el pintor se encuentra con que no sabe que hacer con la pintura, ya sea porque no hay sentido visible al alcance de la

mano como antes, o porque ya no siente más aquello de servir. Sea lo que fuere, lo cierto es que el pintor, y en consecuencia la pintura, quedan vacantes, libres, en disponibilidad. Momento ese harto peligroso, de mortal fatiga, en que se sienten ganas de hacer la liquidación de las liquidaciones; en que vagar es preparar sin prisa el arma del suicidio. Pero no, no pasa felizmente nada de eso; al contrario, apenas el pintor se hace turista, topógrafo y rabadomante, apenas el pintor se interna en la naturaleza, ésta, en vez de desdeñarlo por haber vivido tanto tiempo lejos de ella, le dedica la más pura de sus sonrisas: el Impresionismo. Ahora está libre, por fin, del empaque y la repetición sin sentido del pasado; ahora está, en verdad, sin la poesía de los grandes temas divinos y humanos, pero tiene, en cambio, la sugestión inagotable del gran tema primero: la naturaleza.

La naturaleza invita al ejercicio, a la actividad corporal, en el caso del pintor son los ojos los que cuentan, y ahí está que esos ojos, antes de olímpico mirar, jueces minuciosos de la anécdota, la composición y la forma, se dedican ahora con fervor ejemplar a una deliciosa pesquisa cromática, y en donde la luz, en el ballet de los colores, tonos y matices, juega su airoso papel de primera bailarina.

Y esa única solución que le es dada al pintor para poder sobrevivir con su arte a cuestas como un caracol, no deja de poseer, en medio de su angustias, cierta dosis de humorismo. Porque, ¿con qué otra cosa si no con humorismo se puede intentar hacer tal radical renuncia de los venerables conocimientos del pasado por algo tan incierto, tan "materia prima", como la naturaleza? La broma reside en que nuestro artista sabe que si bien puede dejar de lado los modos y formas del pasado, no puede desprenderse del mismo modo del refinamiento heredado. Se puede des-

poblar nuestra cabeza de pensamientos y creencias legadas — por un querer razonado— y adquirir un cierto vacío ideal, pero lo que no se puede arrancar ni cuestionar son las finas y secretas decantaciones que ha dejado en el individuo la historia. Somos herederos de ojos experimentados; del ojo que acecha del primitivo, hemos pasado al ojo que observa y construye y de este al ojo que piensa y sueña, al ojo interior. Nuestro ojo ve ahora en las dos profundidades de exterioridad e interioridad, de mundo y sujeto. Por eso nuestro pintor impresionista, de ojos educados, al internarse en la morada del primitivo — la naturaleza — lo hace sin querer como un refinado. Es que la voluntad de ser nuevo, virginal, primitivo, de "olvidarse del pasado", es superficial gesto con respecto a las potencias que nos conforman íntimamente. De ahí que el pintor en la aventura del Impresionismo sea esta cosa paradójal: un primitivo refinado.

Pero, en el paraíso del Impre-

sionismo vuelve a repetirse el suceso bíblico de la tentación; la pintura que es Eva tienta al Adán —pintor— a probar el fruto del conocimiento y, como antes, cae la maldición sobre el osado, y, como antes, ha de ganar de nuevo su arte con esfuerzo y penurias.

Y ese fruto del conocimiento del bien y del mal en arte fue gustado y sigue siendo gustado hasta la saciedad. Dentro de su magnífica libertad el pintor interrogó a la pintura como jamás en el pasado se osó hacerlo. ¿Qué es la pintura? ¿Qué sentido tiene el pintar cosas, sucesos? ¿Para el arte no es más auténtico el punto de vista interior que el punto de vista imitativo? ¿A la pintura no debe despojársela de todo lo que no sea ella, para que valga por sí misma, como valen por sí mismos un pájaro o una flor en la naturaleza? De innumerables interrogaciones parecidas surgieron las tendencias artísticas con cuerpos teóricos de menor o mayor empaque intelectual. A dife-

rencia del fenómeno aglutinante del estilo —por obra y gracia de la fe—, la pintura se diversifica en numerosos esquemas mentales de lo que ella tiene que ser. El pintor interroga a la pintura; la pintura se hace problemática, en el sentido justo y también peyorativo de la palabra. No olvidemos que la pintura fue fundamentalmente un quehacer de artesanos, pocas veces de artistas, y excepcionalmente iluminados por el genio. Como es obvio, la pintura ha tenido de antiguo innovadores y estudiosos, pero la pura especulación sobre ella es un fenómeno de reciente data, y él nace, como hemos visto, de esa condición única en la historia del arte: encontrarse el pintor a solas con la pintura. Tal situación es por paradoja un enorme caos y una enorme riqueza, porque son muchos los llamados y pocos los elegidos. Esos muchos engendran el caos porque confunden la difícil libertad creadora con el capricho, o se pliegan sin espíritu a la dictadura de una teoría.

La improvisación, el hermetismo, los compartimentos estancos de las teorías, incomunican cada vez más al artista con la sociedad en que vive. Aquella preocupación, en un comienzo admirable, por analizar y definir la naturaleza del arte. —¿Qué es el arte? ¿De qué es consecuencia? —se va transformando en nuestros días en una obsesión frívola. (El mundo de los que se dedican a teorizar sobre la naturaleza siempre enigmática —por fortuna— del arte, está llena de petulancias y contradicciones no menos curiosas que a las que arribaron los gusanitos del siguiente relato: "Un buen día los gusanitos de un queso decidieron realizar una mesa redonda para tratar un grave tema: la naturaleza y origen del queso en el cual vivían. Como es lógico, tratándose de mesas redondas, muchas teorías se lucubraron sobre el particular. Por ejemplo, algunos gusanitos de clara estirpe científica sostuvieron

que el queso era simplemente un producto de la humedad ambiente; otros, más ególatras, dijeron que el queso no era otra cosa que una simple acumulación de congéneres muertos a través de infinitas edades; otros, más poéticos, establecieron una romántica relación entre queso y Vía Láctea. Pero —¡ay!— ningún gusanito sospechó siquiera la existencia de la vaca.

(Tomado, libremente, de una novela de Conan Doyle).

Este predominio de la pura especulación en arte tiene su razón de ser quizás en que nuestra época no tiene **estilo** sino **tendencias**. Por lo general los modos del ver artístico son individualistas o son sostenidos por una "élite" sin compromisos vitales con la sociedad. De ahí, en líneas generales, el carácter especulativo del arte actual, el prestigio cada vez más absoluto de la pura visualidad, y, como es obvio, el desdén progresivo al tema. Algunos piensan, viendo la aparente facilidad ejecutiva en algunas ten-

dencias de nuestro tiempo, en el hacer tremendamente comprometido del verdadero artista, de aquel que con su obra personal sabe obrar sobre esa obra de arte, siempre en transformación que es el tono propio de un ambiente social. El ambiente social: he ahí la obra de arte invisible formada por obras visibles en diferentes niveles; uno de esos niveles fundamentales es el de las artes. Pero mientras la mera especulación se sobreponga al reclamo espiritual, por inercia o desestima teórica, esa invisible trama ambiental no vibrará. Gravemente afirma Worringer: "Son inevitablemente numerosos los casos en los cuales esta especie de arte, convertido en mero juego de palabras por una verdadera degeneración, pone en sí mismo en duda su razón de ser. No todos tienen, en efecto, el derecho ni poseen las condiciones internas para expresarse en palabras de protosentido órfico. Es ésta una cuestión sustantiva: es la verdadera cuestión cardinal de todo

arte. Cuanto más alto, empero, eleve el arte el espíritu de su lenguaje, tanto mayor será la tentación de aplicarlo, en ciertas circunstancias sólo en sentido pretencioso. En efecto, con la facilidad de los medios expresivos, el lenguaje artístico adquiere un carácter suprapersonal que ofrece fácil refugio a quienes nada propio ni sustancial tienen que decir."

Y aquí queda planteada por Worringer la diferencia entre artista y aficionado sin escrúpulo; es decir, el frívolo e intrascendente hacer del aficionado y la profunda vocación del verdadero artista: esa entrega radical de su ser al arte. Por eso mientras el arte moderno esté signado en su mayor parte por la pura especulación del aficionado y del mero teórico, esa invisible trama ambiental a que nos referimos, esa invisible obra de arte, carecerá de uno de sus impulsos esenciales, quiero decir, que el arte, salvo en la "élite" de los artistas, de los entendidos y algunos "snobs", carecerá de sentido para la sociedad, no de sentido especulativo, sino de sentido espiritual.

Es que a fuerza de visualizar con exceso el lenguaje plástico, se van perdiendo de vista las calidades de eso imponderable que es lo espiritual, y las obras que se producen muy rara vez expresan esa superior aventura, sino una suerte de cerebralismo consecuente. En arte las definiciones teóricas no sustituyen la falta de sentido espiritual. En ese sentido es tan vana la teoría artística aferrada al tema como la teoría opuesta cuyo tema es no tener tema. Sólo esa entrega total del ser del artista al arte hace posible la creación de la obra autónoma, con poder de conmocionar, y de vertebrarse, entonces, en esa obra de arte invisible que es el ambiente social.

Este hermoso relato —cuya antigüedad no traiciona su vigencia— del filósofo chino Tchuangtsé nos revela cómo en el fondo el arte

es cosa de misterio y como exige de su cultor una profunda vocación espiritual. Helo aquí: "Un tallista en madera talló un campanario. Una vez terminado este campanario, todos los que lo veían ensalzaban la obra diciendo que era divina. El príncipe de Lu lo vió también y preguntó al maestro: ¿cuál es tu secreto? Aquel respondió: Yo soy un artesano y no tengo secreto alguno, pero, sin embargo, en una cosa consiste mi obra. Cuando me disponía a hacer el campanario me guardé muy bien de derrochar mis energías. Medité para aquietar mi corazón. Después de haber meditado tres días, no pensé más en la ganancia ni en los honores; después de cinco días de meditación, ya no osaba pensar ni en las alabanzas ni en los reproches, ni en la habilidad ni en la ineptitud; después de siete días de meditación me había olvidado de mis deseos y de mi cuerpo. En aquella época ya no pensaba tampoco en la corte de Vuestra Alteza. De este modo me

recogí en mi arte y todos los ruidos del mundo exterior desaparecieron para mí. Fuíme después al bosque a contemplar los árboles en su natural crecimiento. Una vez que tuve el verdadero árbol ante mi vista, me encontré con el campanario terminado, de suerte que no tuve más que echar mano de él. Si no hubiese encontrado el árbol, hubiese abandonado mi empeño. Pero por haber hecho actuar mi naturaleza conjuntamente con la naturaleza del material es por lo que las gentes dicen que mi campanario es una obra divina."

He aquí encarnada en el fino simbolismo del relato oriental la génesis de toda obra de arte, que sólo se concreta, esto es, se hace evidente, cuando el artista hace actuar su naturaleza con la naturaleza del material y de la vida que lo reclaman. He aquí, en suma, la presencia de esa obra de arte invisible generadora de aquellas obras de arte visibles con poder creador, y capaces, con su aparición, de engendrar el milagro del estilo en una sociedad.



Escena de conjunto perteneciente a la farsa de León Mirilas "El señor Pérez no está de acuerdo", que la compañía del Teatro de los Independientes ensaya bajo la dirección de Onofre Lovero, con quien colaboran los escenógrafos Gastón Breyer y Eduardo Fasulo.

JUAN MIGUEL CASTILLO, nació en Rosario en 1926. Tipógrafo y periodista. Fué miembro del comité de redacción y fundador, con otros escritores y poetas, de "Litoral, Cuaderno de Rosario", que apareciera en 1952; luego colaboró en "Gaceta del Teatro de los Independientes", "Gaceta Literaria" y diario "La Epoca", donde mantuvo durante casi dos años la única sección semanal de notas e informaciones que dedicara al teatro libre el periodismo porteño. Se vinculó a la escena libre en 1946 y actuó en varios conjuntos de su ciudad natal. Desde 1954 pertenece al Teatro de los Independientes, donde se desempeñó como actor y en el que forma parte, ahora, de su equipo de colaboradores.

teatro

16 independiente

juan miguel castillo

Como es habitual en el campo teatral independiente la temporada ha comenzado con brío y seriedad, y a los espectáculos que ya en el mes de enero proclamaban estas virtudes se agregan otros más recientes y ambiciosos planes para el resto del año. Pasemos a reseñar

la actividad del teatro libre en Buenos Aires. / Durante el mes de marzo el Teatro Popular Independiente Fray Mocho ofreció espectáculos gratuitos en la isla Maciel. Los mismos estuvieron a cargo de dos compañías, un coro y su teatro de títeres, que actuaron en tablados

ubicados frente a la Escuela Nº 6, en la plaza de la isla y en la entrada sur de acceso al puente Nicolás Avellaneda. Prestó su colaboración el Centro de Desarrollo Integral, entidad que actúa en la zona. / Con "Edipo rey", de Sófocles, inició su labor del año el

Teatro del Pueblo. Esta tragedia ha sido puesta en escena por Leónidas Barletta. / La cuarta carabela representa en el salón Kraft dos piezas breves: "Antes de las 9, amor", de Sebastián de la Torre, y "El globo", sátira de Susana de Aquino, bajo la dirección de Victoriana

Durán, a quien pertenecen, asimismo, los decorados. / Desde fines de 1957 ofrece el Teatro de Los Independientes "La fuerza bruta", el fuerte drama de John Steinbeck, mientras ensaya la comedia de León Mirilas "El señor Pérez no está de acuerdo", que será puesta

El movimiento teatral independiente cobró vida alrededor de 1930 —a fines de ese año surgió el Teatro del Pueblo y antes se habían hecho algunos intentos de teatro de arte— y alcanzó su potencialidad actual incitado por la necesidad de renovar las costumbres en la escena argentina. En esa época reinaba el capocómico y el sainete o la comedieta eran el signo distintivo de una actividad que no atraía al pueblo ni lo buscaba. El público se hundía en la ciénaga de lo grosero y era esquilado por los empresarios. Para remediar esa situación e independiente de la taquilla, se incorporó, pues, esa nueva fuerza artística que se tituló Teatro Independiente. Y habrá cumplido cabalmente con las aspiraciones de sus fundadores cuando recupere para el teatro nacional la dignidad y calidad que tantos irresponsables le escamotean todos los días.

La subversión a que fué llevado el arte dramático —sobre todo en los últimos tiempos— tiene lógica conexión con la podredumbre moral tantas veces denunciada y que ha sido la característica

—en años recientes y en otros no tan cercanos— de nuestra vida pública. La indecencia, lo chabacano e irrespetuoso, contaminó al teatro, desnaturalizándolo, y en los días que corren poca es la diferencia que puede apreciarse en cuanto al contenido de las obras que se ofrecen en los teatros comerciales. (No vamos a ocuparnos, por supuesto, de las llamadas "revistas" y "comedias de actualidad política", verdaderos monumentos al antiteatro). Sí, queremos, en cambio, decir que se están dando ciertas condiciones favorables merced a la acción nunca detenida de los independientes. Estos, que han demostrado durante años de trabajo la claridad de sus intenciones y la verdad de sus realizaciones, están en plena actividad creando nuevos teatros, estrenando autores argentinos, haciendo conocer lo más representativo de la dramática universal y formando actores, directores, técnicos, críticos. Hoy como ayer sumando a la dignidad artística de sus espectáculos ese sentido ético que lo identifica con los movimientos auténticamente revolucionarios.

Si bien es cierto que en un clima de libertad, de respeto mutuo,

el teatro alcanza una proyección mayor, también es cierto que en nuestro país sufrimos la ausencia de las más elementales garantías para cumplir un plan de acercamiento artístico y popular exento de demagogia. Tuvimos que movernos dentro de una atmósfera enrarecida, asfixiante, y el teatro independiente sufrió la presión que este clima determinaba. Pero las peores épocas lo encontraron fuerte, decidido y en sus escenarios —vigilados por la policía— vibraron las voces de actores que representaron "El gigante amapolas", "Una libra de carne", "Espartaco", "Noches de cólera", "14 de Julio", "El halcón", "Las brujas de Salem", "Madre Coraje".

El teatro independiente viene investido con los atributos que siempre lo diferenciaron de ese otro teatro que algunos nos resistimos a llamar profesional porque casi nunca posee contenido ético. (Quien profesa un oficio no debe ser, necesariamente, deshonesto. Mas bien, en teatro, es imprescindible una conducta a toda prueba). Si el Teatro —la organización Teatro— puede exhibir una conducta, una ubicación clara, se adjetiva con justeza.

17

en esecna por Onofre Lovero con escenografía de Gastón Breyer y vestuario de Eduardo Fasulo. Entre las obras que esperan turno en Los Independientes figuran las siguientes: "Necesito diez mil pesos", de Enrique Silberstein, obra con la que su autor se adjudicó

el primer premio en el Concurso Teatro Estudio patrocinado el año anterior por la compañía de San Martín 766. Además —y también con destino a la temporada actual— se espera el resultado del certamen que organiza la revista "Gaceta Literaria" en

base a obras cortas, cuyo primer premio incluye el estreno por Los Independientes. "Crainqueville", de Anatole France, "Winterset", (Bajo el puente), de Maxwell Anderson, y "Bataclán", de Félix M. Pelayo, son los títulos de otras obras que subirán a escena después de

"El señor Pérez no está de acuerdo", del autor argentino León Miras. / Nuevo Teatro comenzó su actuación estrenando la farsa de Aurelio Ferretti "El cajero que fue hasta la esquina", aún en cartel en su sala de Corrientes 2120. Anuncia ahora "Las nueve tías de

Apolo", de Juan Carlos Ferrari, y "La tierra no pregunta", de Antonio Pagés Larraya, ambas de autores argentinos. La dirección será ejercida por Alejandra Boero y Pedro Asquini. / En la sala de Rodríguez Peña 344 ofreció el Teatro del Cisne, que dirige Rubén Pes-

ce, la obra de Eugenio O'Neill "Ligados". Prepara "La sombra de un republicano", de Sean O'Casey. / "Despierta y canta", drama de Clifford Odets cuyo contenido denuncia una clara crítica a los actuales medios de relación entre capital y trabajo, ha concitado el inte-

a cargo de Eduardo Alonso Casellas. / Luego de ampliar su sala y montar un escenario "de frente", el teatro O. L. A. T. prepara el estreno de "El acusador público", de Fritz Hochwalder, cuya puesta en escena pertenece a Yirair Mossian. / Se ha constituido recién-

mo estreno del Teatro Libre Platea, que dirige Luis Dallas. Este conjunto independiente realiza sus funciones en entidades barriales. / Teatro Escuela Cartel se presentará este mes con "Tres crímenes en la historia", obra dividida en tres episodios ensamblados por

rés de dos compañías independientes: la de El Alamo, que bajo la dirección de Mario Rolla la ofreciera hace un mes, y la del Teatro de la Reconquista, que la anuncia para fines de marzo en su local de Reconquista 339 Asociación Bancaria). Será puesta en escena por

temente la Unión Cooperativa de Teatros Independientes, entre cuyas finalidades se cuentan "la formación de un solidario espíritu cooperativista entre las distintas instituciones teatrales mediante la creación de un fondo de préstamo común de materiales escénicos

la voz de un relator, titulados "Boston 1927 - Granada 1936 - Budapest 1956". Su autor, Julián Rey, es al mismo tiempo el director de este teatro independiente sin sala. / Con dos obras de Alejandro Casona, "La justicia del corregidor" y "El cornudo apaleado", se pre-

Eugenio Filipelli, con escenografía de Antón y música de Héctor Sorín. Luego de cumplir una breve temporada en base a las representaciones de "Despierta y canta", el teatro El Alamo emprenderá viaje hacia Córdoba y otras provincias. Su repertorio estará compuesto

(eléctricos, utilería, vestuario, peluquería), asesoramiento y equipos técnicos, biblioteca teatral, cursos colectivos de capacitación, difusión y propaganda de los actos y espectáculos comunes y de cada teatro en particular". Su comisión directiva quedó integrada de

sentó en Berrutti 4643 el Teatro Talía. / Una nueva sala, la del Centro de Estudiantes de Medicina, ubicado en Corrientes al 1900, acaba de incorporarse al plantel de escenarios independientes con la presentación del teatro Los Comediantes. La obra elegida, en esta prime-

por varias obras, entre las que figura "Bodas de sangre", de Federico García Lorca. / El Teatro Escuela Preludio, que el año pasado inaugurara su sala desmontable en Diagonal Norte 1155, ensaya "En la ardiente oscuridad", del autor español Buero Vallejo. Tiene a

la siguiente manera: presidente, Onofre Lovero; secretario, Pedro Asquini; tesorero, Julián Rey; secretario de desarrollo de la dramaturgia nacional, Enrique O. Guñazú; de cursos de capacitación, Mario R. Borsani; de cooperativismo, Carlos Reta; de periódico, Ru-

ra oportunidad ha sido "El hombre, la bestia y la virtud", de Luigi Pirandello, puesta en escena de Isaac Hamú. / Independientemente de su actuación en su sala de la calle Corrientes, la compañía de Nuevo Teatro ofrece desde hace unas semanas, en el local del Fray

su cargo la dirección Osvaldo Calatayud. / El Instituto de Arte de la Boca ha creado su teatro propio, denominándolo Arlequín. Funcionará en el local de Almirante Brown 1037, y contará con cien butacas dispuestas en torno a un escenario circular. La dirección estará

bén Pesce; de defensa gremial, Luis Dallas; de propaganda y agremiación, Guillermo Ben Hassan; secretario de espectáculos y actos, Dante Urbano. La secretaria de la U. C. T. I. funciona en San Martín 766. / "Sangre verde", de Silvio Giovaninetti, será el próxi-

Mocho, la farsa de Agustín Cuzzani "Los indios estaban cabreros". / La Asociación Biblioteca Popular José E. Rodó, con sede en Andalgalá 2051, ofrece su local, en gesto que reclama nuestro aplauso a todos aquellos conjuntos sin sala que quieran actuar en ese populoso barrio.

LUIS ANGEL BELLABA, nació en Buenos Aires en 1938. Se desempeñó como actor en el "Teatro Escuela Cartel" y "Nuevo Teatro", donde siguió un curso de dirección. Miembro de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje, dirige actualmente una película basada en un cuento de Ezequiel Martínez Estrada. Colabora en "Mundo Argentino" y "El Hogar" y en el diario "La Época", obteniendo el tercer premio con un ensayo sobre "La realidad argentina" en el concurso organizado por el citado periódico en 1957.

un ejemplo

luis ángel bellaba

El problema de nuestro teatro es un problema de descentralización.

Buenos Aires absorbe dentro de sí la actividad teatral. Y los barrios céntricos, donde se hallan los teatros importantes, la acaparan casi en su totalidad en detrimento de los suburbanos. La cuestión incide por lógica consecuencia sobre las clases populares, favoreciendo el desarrollo de círculos o cenáculos intelectuales que detentan despectivamente el patrimonio de nuestra "cultura".

Los altos precios de las localidades, el inconveniente de trasladarse hasta el centro son factores que, por una parte, agravan el problema. La miopía de nuestros artistas por el público popular, el problema

financiero, las posibles incomodidades de un teatro ambulante o el aire libre constituyen otras facetas del mismo.

En diciembre del año pasado se estrenó en el barrio de la Boca "Los chismes de las mujeres" de Carlo Goldoni, bajo el patrocinio de la Municipalidad y la dirección de Cecilio Madanes. El espectáculo se llevó a cabo en la tradicional calle Caminito, en un funcional tablado construido expreso y unido, por el juego de los actores, con los balcones y escaleras de las casas vecinas.

Madanes supo descubrir las posibilidades que le ofrecía el escenario natural, utilizando todos los elementos de manera inteligente y capaz. Decoración y realidad, narración teatral y vida llegaron a unirse sintetizando una sola unidad de expresión. Los mismos vecinos de la calle fueron a la vez actores y espectadores de la obra al asomarse por ventanas y muros, al acompañar (los chicos) con sus gritos y cantos el satírico Vellana! de los intérpretes.

El elogio que merece Madanes, no sólo por tan brillante idea sino por la realización y dirección de la puesta, debe hacerse extensivo a la Municipalidad por haber sabido apoyar un espectáculo de este género. Hay beneficio para ambas partes, público y actores. Para los primeros por ser los destinatarios de la obra; para los segundos que aprenderán de una vez por todas a encontrar el auditorio que necesitan.

Si el Estado continuara apoyando esta clase de tentativas, podría ser que fructificaran y tuvieran un mayor auge. Es difícil que las entidades particulares, por sus propios medios, solucionen esta imperiosa necesidad.

aspectos y nuevas técnicas de la música actual

20

CARLOS PEMBERTON, nació en Buenos Aires en 1932. Estudiante de Arquitectura, interrumpe esta carrera para dedicarse de lleno al estudio de la música, que actualmente continúa bajo la dirección del maestro Julián Bautista. Dictó conferencias y ciclos de audiciones radiales en la Capital e interior del país. Entre estas últimas recordamos "Enfoques sobre la ópera contemporánea" en LRA, Radio Nacional y "La música de nuestro siglo" en LU6, Radio Atlántica de Mar del Plata. Premiado por su obra "Tres paisajes de Antonio Machado", para canto, flauta, violín y violoncelo, en el concurso de compositores argentinos, 1957, organizado por la Dirección Nacional de Cultura. Colabora en la revista "Estudios".

carlos pemberton

Así como en sus actuaciones los prestidigitadores hacen aparecer súbitamente inmensos ramos de flores, del mismo modo, en nuestro siglo, han brotado numerosas técnicas, recursos nuevos y medios interpretativos que han enriquecido al arte musical: politonalismo, microtonalismo, dodecafonismo, músicas concreta y electrónica. Pero no todos los "ismos" son siempre nuevos. Algunos eran ya usados en el Oriente desde la antigüedad, y sólo hacía falta trasponer la técnica a nuestros oídos occidentales. ¿Por qué?

Evidentemente en todos los tiempos se ha notado la necesidad de renovar al ámbito musical en que se desarrollan las composiciones para no estancarse. Recordemos cómo en su respectivo momento Mozart introdujo en sus obras el clarinete (instrumento de reciente creación en esa época), y como Wagner mandó fabricar la "tuba wagneriana" para conseguir un determinado timbre. Así, los compositores de nuestro siglo han tratado de crear o recrear sonoridades nuevas a nuestros oídos. En su momento Debussy y Ravel se enamoraron de los sonidos producidos por los "gamelangs" javaneses. Más cercano aún a nuestros días Messiaen armoniza a los "tālas" y "rāgas" hindúes con un criterio europeo, ya los ritmos de "manthika" y "mallatala" también usados en la India superpone la transcripción musical de cantos de jilgueros o alondras.

El uso de sonoridades y modos hindúes y orientales ha seducido a gran cantidad de músicos, y aún cuando no siempre se hayan inspirado en ellos, muchas veces los resultados "suenan" orientales. La división del tono en cuartos como lo proclamaba Haba, o en tercios, según las preferencias de Busoni, nos acerca mucho a la afinación de los instrumentos asiáticos. El

piano "preparado" que John Cage acondicionara insertando entre sus cuerdas pedacitos de papel, de metal, de cáscaras de nuez o gomas, adquiere nuevas sonoridades que se asemejan en algo a un pequeño conjunto de instrumentos orientales. Vemos entonces, cómo los compositores deseosos de renovar sus medios expresivos han querido mediante distintas maneras traer nuevos aires renovadores.

Pero, tal vez, las revoluciones más importantes hayan sido las producidas por la técnica dodecafónica y los nuevos instrumentos.

Schönberg y Berg, antes de llegar a establecer las reglas del dodecafonismo llegaron intuitivamente (?) en muchas obras a algo muy cercano a la serie de doce notas. Una vez creada la técnica fue Anton Webern quien la llevó a su máxima expresión, convirtiéndose de repente en "más papista que el Papa".

La música de Schönberg —su maestro— comparada a la de Webern suena hasta casi clásica y si Schönberg y Berg unieron las nuevas posibilidades a la tradición, Werben, por el contrario, llevó la reciente técnica a sus posibilidades más extremas. Su forma de componer fue casi miniaturista, y sus obras dan la impresión de ser filigranas luminosas. Sus sonidos flotan en el aire y las combinaciones tímbricas por él usadas unen instrumentos pocas veces empleados entre sí.

Su técnica quiebra a la línea melódica o la descompone en sonidos que reparte entre distintos instrumentos. Esta melodía de timbres sonoros fué tal vez

su característica más notable, usándola además en una maravillosa instrumentación de la fuga final de la "Ofrenda musical" de Bach, donde esta nueva técnica recreó a la majestuosa obra.

A pesar de ser sus obras sumamente breves, por desgracia están erizadas de dificultades casi insalvables, y es por eso que se las escucha tan poco en conciertos. Una compañía grabadora necesitó recientemente cincuenta horas de ensayos y trabajos en el estudio para registrar en disco las "Tres canciones op. 18, para soprano, clarinete y guitarra". Tal vez pudiera suponerse que estas canciones sean largas, pero no, su duración en total es de tres minutos diecinueve segundos. Se explica entonces por qué no se escuchan frecuentemente estas obras, dadas las dificultades interpretativas para los artistas (y financieras para las sociedades que pagan los ensayos).

Sobre la música de Webern se ha escrito poco, pero eso sí, se han amontonado bastantes críticas. Olin Downes —crítico estadounidense bastante temido— dió su parecer sobre una obra con la siguiente frase, que si bien no es la más caritativa tiene tal vez una cierta "elegancia poética" de la que carecen las otras críticas: "La pequeña orquesta de Webern no me sugiere más que lo que podría un gato que arqueando su espinazo mirara erizara su pelo y se quejara, maullara o escupiera".

Lo cierto es que luego de la trágica muerte de Webern se creyó que esta técnica habría dado de sí todo lo que podía. Muchas personas podrán tal vez pensar ante una primera audición de sus obras que su música es seca y árida, y en un momento pareció que esta forma de componer había llegado a un *statu quo*, pero en la actualidad acaba de resurgir pujante con nuevos representantes: Pierre Boulez en Francia, Karlheinz Stockhausen en Alemania y Luigi Nono en Italia. Sangre nueva y joven, pero... ¿suenan pujantes y nuevas sus obras? *Le Marteau sans maître* de Boulez, *Kontrapunkte* de Stockhausen e *Incontri* de Nono son ejemplos de las músicas que escriben. Al lado de estas obras lo que una vez pudo parecer cerebral en

Webern cobra de pronto —en comparación— una espontaneidad y frescura inusitadas. Las obras de estos compositores son de sólida construcción, sus ritmos — con refinamientos muchas veces inejecutables— poseen una complejidad inigualada. Habrá que acercarse a ellas sólo por curiosidad, como hacia las —en una época famosa y corriente— jitanjáforas? Por el momento parece difícil extasiarse ante ellas, aún cuando sea posible quedar embelesado ante una compleja obra de Dallapícola o un trío de Schönberg. Tal vez dentro de un tiempo alguien se queje y pida "volvamos a las antiguas y buenas melodías de Schönberg y Webern".

La otra forma de renovación musical se efectuó mediante instrumentos "remozados" como el "piano preparado", o nuevos, como las ondas Martenot, el trautionium, theremin, solovox y los que pudieran hacer factibles la realización de las músicas concreta y electrónica.

Las ondas Martenot han encontrado una franca acogida por parte de los compositores franceses. (Messiaen parece ser el más conmovido por sus timbres, habiendo llegado a componer una **Fête des Belles eaux** para seis aparatos de Ondas Martenot). Tal vez, quien mejor las haya utilizado sea Honegger, que también compuso para este instrumento en **Semiramis** y **Roses de Métal** entre otras obras, pero con todo —hasta ahora— hace falta un compositor de la talla de un orquestador tal como Ravel que pueda sacar verdadero

partido de este instrumento, y efectúe una buena ligazón con la orquesta, ya que el sonido extremadamente puro de las ondas hace "sonar" sucio en muchas oportunidades al resto de los timbres orquestales. Hasta ahora, los mejores triunfos y rendimiento del instrumento se lograron en el campo de la música incidental para el teatro.

A pesar de existir compositores tales como Harald Genzmer que hayan creado obras tales como un **Concierto para Mixturtrautonium y Orquesta**, y Edgar Varése su **Equatorial** para dos theremines, estos instrumentos parecen estar destinados a una vida bastante corta.

El camino de las nuevas técnicas e instrumentos se bifurca de pronto ante las recientes músicas "concreta" por un lado y "electrónica" por otro.

Un ingeniero, Pierre Schaeffer y un músico, Pierre Henri, marchan juntos a la cabeza de las experiencias realizadas en música concreta. La denominación de "concreta" la explica Schaeffer diciendo que la música habitual —a la que estamos acostumbrados— pasa de la concepción mental a la ejecución, o sea un paso de lo abstracto (mental) a lo concreto (ejecución), mientras que la llamada música concreta comienza con lo material (partiendo de la grabación de distintos sonidos ya existentes) a lo abstracto (reproducción de los sonidos grabados).

Tal vez, los orígenes y posibilidades de esta música puedan remontarse a 1930 cuando Ernest Toch comprobó los cambios efectuados en los sonidos grabados variando las velocidades del tocadiscos. Esta nueva forma de componer elimina al intérprete y pasa directamente del compositor al público a través de grabaciones. El resultado se obtiene registrando distintos sonidos concretos (el ruido producido por una locomotora, el chirriar de una bisagra, el sonido del agua fluyendo por una canilla, el de la respiración o cualquier otro). Estos sonidos pueden grabarse a distintas velocidades —lo que da las distintas alturas—, luego pueden pasarse hacia atrás, superponerse, intercalarse con otros y demás medios que se le ocurran al compositor. Otro de los recursos preferidos por los músicos concretos es el

obtenido mediante la separación a un sonido de su fuente percutida. Así, una nota tocada en piano, timbal o triángulo, puede aparecer flotando separada de su momento inicial. A este sonido puede luego tratárselo como ya se explicó y se obtienen nuevos timbres irreconocibles.

Olivier Messiaen dijo de esta música, que si bien es "concreta" por su material sonoro, por su contenido es en cambio de tendencia "abstracta". Arthur Honegger, por su parte, se lamentaba no tener tiempo para experimentar con esta técnica y poder crear una obra de acuerdo a ella.

Mientras la Radiodiffusion Française apadrina a la "musique concrète", Radio Colonia en Alemania hace lo mismo con la "Elektronische Musik", a cuya vanguardia se encuentra Stockhausen. Esta técnica utiliza con exclusividad sonidos producidos por generadores eléctricos y excluye a los demás que no provengan de este origen. En comparación con la música concreta suena más pobre debido a la limitación de sus fuentes sonoras. Para la reproducción de algunas obras electrónicas se utiliza una red de ocho amplificadores distribuidos a lo largo y alto de la sala de conciertos, obteniendo un efecto "cinemascópico", pero obteniendo además el de profundidad. Hasta ahora las obras producidas por la música electrónica abundan en efectos burbujeantes que Stravinsky califica como de "Glúglu".

Pero estas tendencias —como sucede en otros terrenos— forman dos campos antagónicos. Concreto por

un lado, electrónico por otro, ambos reñidos entre sí. En su libro "A la recherche d'une musique concrète" dice Schaeffer: "Desconfío de los nuevos instrumentos, ondas u ondiolinas, de eso que los alemanes llaman pomposamente "Elektronische Musik". (Tal vez con esta frase Schaeffer contribuya en algo a aumentar la confusión existente respecto a la música electrónica aunándola con los instrumentos electrónicos, ya que nada tienen que ver entre sí). Por su parte Stockhausen no se quedó atrás afirmando en un artículo que: "en esa época concebí una verdadera y real aversión por los experimentos sin salida realizados con "objetos sonoros" por el grupo de los "músicos concretos".

Tal vez hasta ahora salga mejor parada la música concreta, pues si bien es cierto que la mayor parte de sus obras cae con frecuencia en el efectismo —ya que por otra parte no es fácil para los compositores sustraerse a él— ha dado hasta el momento obras que pueden ser consideradas como clásicas del género. "Orpheé 53" es una ópera (cuyo fragmento más popular es la cantata "El Velo de Orfeo") de una fuerza emotiva tal, comparable sólo a la de ciertos fragmentos de "Le Roi David" de Honegger.

No sólo en Francia se experimenta con esta clase de música. Otto Luening y Vladimir Ussachevsky trabajan en los EE. UU. en lo mismo, aunque llaman a sus resultados "music for tape recorder" (música para grabador de cinta). "A Poem in Cycles and Bells" de estos dos compositores utiliza material grabado como solista, al que se le suma una orquesta normal. Se ha llegado con esto a crear un nuevo intérprete mecánico que suprime al intérprete humano, y es así como figuró esta última obra en el programa de un concierto en el que se la incluyó: "Grabador de cinta magnética y miembros de la orquesta de la Radio Danesa, director: Otto Luening."

Estas técnicas han encontrado ya amplia aceptación dentro de la música incidental y cinematográfica. Buenos Aires tuvo oportunidad de apreciarlas en dos películas de distinto origen. Una norteamericana ("El planeta desconocido" con tema de science-fiction) que utiliza música concreta, obtenida en



su mayor parte por el ruido producido al abrir y cerrar un cierre relámpago. La otra fue "El pequeño Muk", fantasía oriental de origen alemán, que en ciertas secuencias empleaba música electrónica. También de este origen se ha estrenado recientemente "El tercer sexo", con música electrónica de Oskar Sala, en la que en alguna escena se observa además el manejo de un instrumento electrónico. (Pero debe recordarse nuevamente que no es lo mismo instrumentos electrónicos que música electrónica, pues se obtiene ésta de distinta manera).

¿Qué posibilidades tienen estas técnicas? ¿Serán aceptadas definitivamente? ¿Qué otros progresos veremos en la música? Parodiando a las películas en serie podría decirse: "se verá en el próximo episodio", aunque tal vez con mayor seriedad se debiera decir "sólo el tiempo lo dirá". (Que en el fondo es lo mismo).

la danza moderna



25

aporte de la escuela clásica al coreógrafo moderno

Paulina Ossona

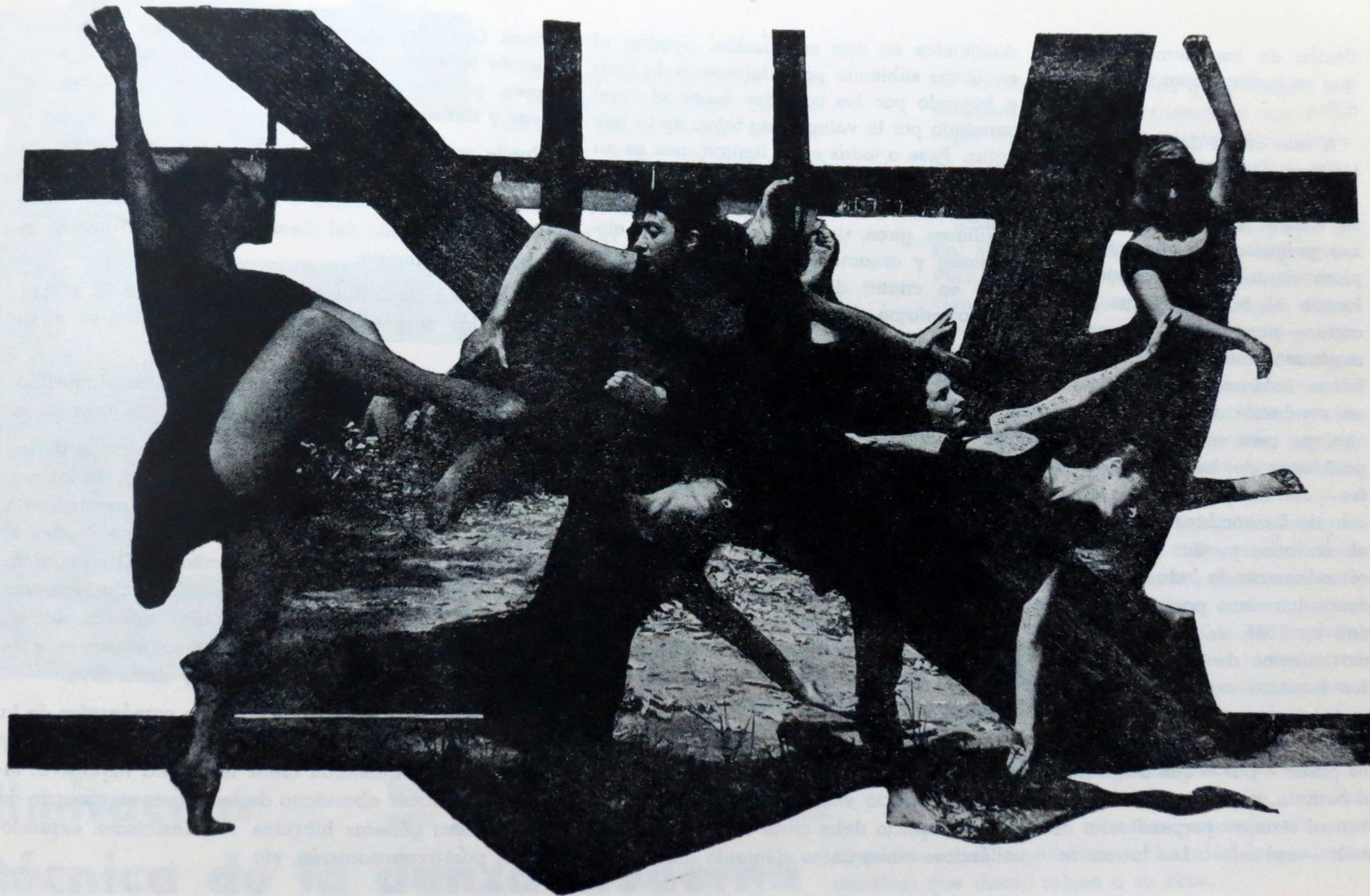
26

Los coreógrafos son entre los artistas creadores los únicos que pueden permitirse esta elección: ser antiguos o modernos. Contra lo que pueda imaginar el lector, el coreógrafo antiguo puede ser joven y aún muy joven, por lo menos físicamente y sólo se lo distinguirá del coreógrafo moderno por haber elegido el camino fácil del éxito seguro: la danza clásica.

Es creencia general de que la danza clásica sirve de base a la moderna y que esta última es apenas una variante, casi una moda intrascendente, que en nada modifica la profunda seriedad de la primera. Lamentando tener que manifestarme contra tan cómoda creencia, me veo en el deber de aclarar que si bien en nuestro país el coreógrafo moderno no puede en modo alguno olvidar la existencia de la danza clásica —lo que sería muy sano para él—, el aporte de ésta a su trabajo es totalmente negativo.

A fin de explicar cuáles son los elementos de que dispone un coreógrafo actual de tendencia antigua, el porqué de los mismos y su forma de aplicación, daremos una breve ojeada al pasado. El Ballet —tal es el nombre de su creación— es un espectáculo nacido de la mascarada, género híbrido, antecesor de la ópera, creada por los nobles en 1498. Como antítesis de la vida fácil y material de la corte, el ideal estético era lo espiritual, simbolizado en la ligereza y el vuelo etéreo cuya máxima expresión creían conquistar con el salto. Para conseguir este salto se necesita una correcta

PAULINA OSSONA. Argentina. Egresada del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, en 1941. Estudia el folklore universal para luego orientarse definitivamente en la danza moderna. Son sus maestros en esta nueva etapa Margarita Wallman, Miriam Winslow y Clotilde y Alejandro Sakharoff. En 1949 decide aislarse definitivamente, para madurar su propio lenguaje coreográfico. Numerosas son sus actuaciones como solista, integrante de conjuntos, coreógrafa y directora. Profunda y amplia es su labor de pedagoga.



27

flexión de las piernas —*plie*— que se facilita separando las rodillas.

A esta altura de los hallazgos técnicos, Luis XIV crea la Real Academia de la Danza, donde se forman los primeros bailarines profesionales, que irán desplazando a los cortesanos. Colocado el bailarín frente a la corte —su público— no puede mostrarse ante el más que de frente. Baldasarino, de Belgioroso, nombrado marqués de Beauchamps, crea entonces las cinco posiciones de los pies —*ouvertes*— con las puntas en la dirección de los hombros a fin de que el bailarín pueda desplazarse cómodamente de lado. Sin abandonar las cinco posiciones creadas en 1661, se establecen los movimientos de las piernas todos basados exclusivamente en la tensión muscular. Combinando estos movimientos se originan los pasos —*pas*— que desplazan al bailarín, cuyo centro es un eje vertical siempre perpendicular al suelo —*aplomb*—. Los brazos re-

dondeados en una semiflexión, ayudan al equilibrio subiendo por adelante de la cara y bajando por los costados hasta el nivel permitido por la voluminosa falda de la bailarina. Pese a todas estas limitaciones se ha logrado reunir un vocabulario de aproximadamente 70 "*pas*", incluyendo movimientos auxiliares, giros, deslizamientos, saltos, elevaciones y ornamentos, que pueden ejecutarse en cuatro direcciones y en distinto tiempo: *adagio*, *allegro*, etc.

De este pequeño caudal el coreógrafo extrae los pasos que va organizando sobre un trazado generalmente lineal e invariablemente bonito. Siempre se compone sobre una música acabada, de manera que con la última nota se hará una hermosa pose, como coronación de un número repetido de pasos difíciles. Toda la compañía estará en escena y la "*etoile*" será sostenida en alto por su "*partenaire*". Si los protagonistas mueren, lo harán frente a todo un pueblo y también danzará la muerte. Una posible variante a este final será una danza de ángeles, también por toda la compañía.

El coreógrafo moderno compone con elementos muy distintos. En primer lugar tiene un gran espacio vacío, el escenario. Dentro de este espacio debe crear a otros menores, valiéndose como único elemento de sus bai-

larines. Con ellos deben sugerir: a) *Planos*, y moverlos creando tensiones y aflojamientos espaciales; b) *volúmenes*, por agrupaciones regulares e irregulares; c) *líneas y ritmos lineales*.

Puede valorizar la línea estática por desvalorización del movimiento, para destacar los elementos espaciales por sobre los temporales o bien el movimiento, acentuando el desarrollo del diseño lineal y la armonía entre espacio y tiempo.

Debe crear equilibrio y desequilibrio por la proporción de los grupos, su posición y evolución en el espacio.

Construye a sus propios ritmos por la simultaneidad, sucesión, alternancia y contraste de motivos danzísticos.

Factores de gran expresividad son la relación de los grupos entre sí, las direcciones y, la calidad de los movimientos espaciales e individuales. Estos movimientos individuales deben basarse en una técnica moderna, que de ser legítima, nunca es limitada. El coreógrafo moderno puede crear también usando exclusivamente movimientos individuales de la técnica clásica, pero en este caso se abstendrá de todo intento expresivo y se conformará con una obra abstracta y decorativa.

En nuestra época, los más grandes coreógrafos de la escuela clásica: Nijinsky, Lichine, Balanchine, Lifar y Tudor, cuando quisieron crear una obra expresiva, tuvieron que hacer abandono de los cánones, creando de esta manera géneros híbridos, neoclasicismo, expresionismo, post-expresionismo, etc.



Se ha dicho infinidad de veces y se seguirá repitiendo con demasiada frecuencia que la técnica de la danza moderna es incompleta y que un buen bailarín necesita toda la experiencia clásica para el completo dominio de su físico. Nada más falso que esta afirmación.

Lo moderno, en danza, no puede ser limitado desde ningún punto de vista, por que es creativo por excelencia.

Eso sí, el coreógrafo puede verse restringido en sus creaciones, lamentablemente, por no disponer de bailarines educados en una técnica moderna, con personalidad, madurez y conocimientos suficientes o por desecho de medios y elección de otros más acordes con su personalidad.

También el público puede obrar como factor limitativo, por prejuicios estéticos que le impiden aceptar cualquier forma artística que no sea la europea del siglo pasado; por haberse acostumbrado a conside-

rar la danza arte frívolo y no admitir su jerarquización o por considerar como fin—por haber tenido una preparación clásica en malas escuelas— algunos medios: **puntas, batterias, pirouettes**, etc.

La técnica moderna no es en sí misma un fin, sino, solamente un medio expresivo. Pero para que el bailarín pueda tener conciencia y dominio de sus facultades expresivas, necesita primero disciplinarse por un método de entrenamiento pre-técnico que desarrolle armónicamente sus aptitudes físicas, mentales, psíquicas, rítmicas y sociales. Completando este primer ciclo, comienza el desarrollo de la técnica personal del bailarín.

He dicho ya que la danza moderna es creativa, por lo tanto cada creador tiene algo distinto que expresar o por lo menos de una manera distinta. Esta manera se traduce en la forma de recibir los impactos emotivos, concebir y elaborar ideas sugeridas por tales choques. Transformar estas ideas en impulsos físicos. Dar forma definitiva, personal, a estos impactos, equilibrando los factores emocionales e intelectuales para que el resultado sea no sólo un hallazgo expresivo, sino una comunicación, que despierte en el espectador, sublimados, los impactos emotivos que dieron origen a su obra.

limitación

técnica de la danza moderna

roberto arlt al día

30 Si en algo es posible ponerse de acuerdo con aquellos que aman a Roberto Arlt es en esto: este gran escritor escribía mal y jamás llegó a dominar las leyes de ningún género literario. Pero aquellos que hoy lo amamos, y a pesar del poco tiempo transcurrido desde su muerte, sentimos que vivimos una época lo suficientemente distinta a la suya como para no comprender que es posible levantar contra él otros reproches. Si sus lectores de algunos años atrás se separaban en los que conocían mucha literatura y literalmente lo desconocían, y aquellos otros que nada sabían de libros, pero devoraban sus libros, acudían a las representaciones de sus obras y seguían su pluma de periodista con la misma fruición admirativa y con la misma excitación de los niños que leen historietas, su público de hoy, tal vez más ampliado, no deja de escindir-se.

Algunos se muestran demasiado tímidos cuando se trata de levantar reproches contra Arlt. Como quieren hacer de él una bandera, un arma contra el filisteísmo literario, encuentran que la idea de bandera no cuaja con la de manchas. Arlt será impecable o no será Arlt. Es otro modo de ignorarlo. Otros, los que comprenden que el juicio contra el filisteísmo hace mucho que ha sido fallado, no están seguros de que no se pueda amar a

Arlt a pesar de lo que Arlt tenía en la cabeza. Para ciertos bondadosos espíritus de izquierda es duro aceptar las contradicciones evidentes que una perspectiva política coherente revelaría en las obras de Arlt. Lo que es evidente es que el contenido social de sus libros es valioso; pero no su contenido político. Es obvio que el hombre de Arlt es el hombre de la masa y que en un sentido carece de conciencia de clase, ya que si la tiene no sabe en cambio trascenderla hacia el nivel político. Ese menesteroso de su alteridad, ese afanoso buscador de originalidades apunta a dejar detrás suyo un ámbito de indeterminación, la masa, el anonimato, del que huye pero que en cambio no supera sino mediante soluciones que llevan a lo

imaginario. Surge de la masa pero no apunta a la clase social; esto a pesar de que su búsqueda no es sino una empresa de **desmasificación**, en tanto quiere dejar de ser el oscuro individuo masificado para convertirse, en un relámpago, en sí mismo. Pero este tipo de búsqueda implica una moral y para apuntar a la clase debería abandonar esa moral y aceptar una moral colectiva. Sin embargo, sin esa locura de lo individual,

sin esa tensión hacia un destino que sea el suyo propio y a través del cual se diferenciaría de los demás hombres, brevemente, sin el hombre de Arlt no habría novelas de Arlt. Es cierto que Arlt coincide con el hombre de izquierda en que uno y otro tienden hacia algo que se propone como una tarea o que impulsa a la acción: **desmasificar**. Uno quiere pasar a la clase, o al "frente de clases", como se quiera, el otro en cambio a la absoluta afirmación del individuo. Ambos afirman el carácter subhumano del hombre masa, aunque con diferencias, ambos acentúan la necesidad de que el hombre tome conciencia de sí como hundido en la masa para que intente entonces salir de ella. Se ponen de acuerdo en el punto de partida, se dife-

rencian con respecto a los objetivos y los medios. Más exactamente: coinciden en el objetivo, pero lo que para el hombre de izquierda es objetivo lejano, el más lejano, para Arlt es lo inmediato, lo que se debe cumplir en lo instantáneo, en el instante siguiente a la toma de conciencia. Y dicho de otro modo: ambos coinciden en los objetivos más lejanos; pero al hombre de izquierda le interesa mucho más la coincidencia sobre los objetivos cercanos: lo demasiado lejano podría diluirse y todo objetivo no puede no ser preciso. ¿El individuo o la clase? Es evidente entonces que la perspectiva política que puede leerse en la obra de Arlt no es aceptable. Pero no sé, con Arlt pienso que ocurre algo semejante a lo que pasa con Chaplin, que con una visión del mundo estrictamente anarquista logra en cambio ejercer una influencia política positiva en el espectador. Y no es porque estética y política sigan caminos opuestos o diferentes; sino que toda obra debe ser comprendida a través de una descripción de ese punto límite en que su estructura interna se toca con el lector, en que del otro lado de la obra, la obra existe para un lector; a través de un análisis de lo que, situándonos del lado del que lee, podríamos llamar **experiencia de una estructura estética**. En verdad, no se podría decir que el contenido de las novelas de Arlt no sea recuperable para la izquierda; y esto porque no hay estructura ni contenido que pueda yacer en el fondo de la obra. Del mismo modo el sentido de una novelística no puede retirarse hacia la conciencia del lector y abandonar el plano inmanente de la obra. Y del mismo modo en el nivel del contenido de la obra hay un pre-bosquejo de sentido que se convierte en **estructura** cuando toma contacto con el lector.

Hace veinte o treinta años atrás, en tiempos de Arlt, todavía la política podía ser pensada tal vez como ocupación o especia-

lidad, como un territorio claramente determinable, una zona no difusa, algo que estaba en la vida pero que dejaba intocada la totalidad de la vida. Pensar la vida suponía el hacerlo con categorías no-políticas, y mucho menos, con categorías económicas. El pensamiento político era sentido como demasiado racional y frío, como dependiendo demasiado del cálculo y de una lucidez absoluta como para poder dar cuenta de los matices infinitos, de la espontaneidad y de la opacidad de la vida. Pero el analítico tiempo de Arlt era el ocaso de sí mismo y los propósitos sociales de Arlt que carecían de nociones políticas valederas y explícitas, testimonian en cambio del nacimiento de varios equívocos: la confusión de lo social y lo económico, el equívoco de lo económico y de lo político, el equívoco entre partido de masa y partido de clase, la confusión entre masa y partido. "La economía convierte en destino la vida de los hombres", ha dicho Marx. En una época en que se terminaba de librar la guerra imperialista más pura de la historia esta alucinante verdad comenzaba a ser vivida si no totalmente comprendida. De cualquier modo de poco valía comprender: el conocimiento del engranaje económico que rige el destino de los hombres se había mostrado impotente de detener ese engranaje. Si el conocimiento de las leyes económicas no pudo ser utilizado para mejorar la vida no era porque vida y economía marchasen, fieles a la naturaleza de cada una, separadas; sino porque habían marchado separadas hasta entonces. Era tal vez el último estertor de una época que había sido subpolítica por su afán analítico de desembarazarse de la economía. Pero los hombres de hoy han aprendido; en veinte, en diez años, ocurren muchas cosas y lo que ayer era presentimiento hoy se afianza y se convierte en certidumbre. Y así como el buen poeta o el buen pintor saben que no hay sensaciones aisladas, así como

los psicólogos han terminado por burlarse de los fisiologistas que hablaban de estímulos puntuales y de respuestas del organismo estrictamente adecuadas a ellos, hoy se sabe ya que el corazón de la vida es totalitario, que toda verdad es síntesis, recuperación global de la totalidad de niveles humanos. Si el conocimiento del engranaje económico no ha logrado expulsar las desgracias del mundo, si entre el conocimiento de la realidad y su transformación ha existido un débito que no pudo ser cubierto sino con vidas humanas, si entre la vida y la economía hay una deuda que ha sido pagada con la vida y que todavía no hemos cancelado, si el movimiento de la historia nos ha demostrado que no hay niveles aislados ni confinamientos felices y que toda vida está transida de economía, que la economía es el sello de las aventuras de la colectividad en el espíritu del individuo, la exterioridad que se ha interiorizado, es porque no hay política y economía por un lado, y vida, arte y sociedad por el otro. Solo hay un todo indiscernible: vida, política y arte a la vez; economía y vida a la vez. Y como cada día creemos menos en los destinos individuales, hoy, no sabríamos olvidar, como nos recuerda Merleau-Ponty, que paso a paso es posible recontrar la curva de los destinos de una nación (es decir, de la mayoría o de la totalidad de sus individuos concretos) posiblemente a través del arte de esa nación, o del análisis de sus instituciones, pero más seguramente en la curva de su economía. Los descontentos de ayer, como Arlt, creían con candor en el desafío que declara que la literatura debe ser como un "cross a la mandíbula". Para los de hoy, en cambio, no se trata de la violencia del golpe sino de calcularlo. Escribir un libro, un ensayo o un simple artículo, significa el tener que hacerlo en los términos de un acto de trascendencia política. La verdad no debe morir en la explosión de la palabra, la que de

este modo se convertiría en su mera expresión abstracta, sino que la palabra, que es vehículo natural de la verdad, debe acompañar el movimiento que surge de ella y que busca un piso concreto para realizarse. No sabríamos entender una verdad que muriese en el estallido de la palabra. Nuestra época que ha rechazado el utilitarismo, queda utilitaria. Escribir es cuidarse de lo que se escribe porque lo que se escribe puede ser siempre utilizado. Se teme hacer el juego a las drechas y es necesario conocer el verdadero sentido de las ideas antes de pasarlas al papel. Arlt creía en el poder violento de las palabras, y aunque en un sentido profundo no podía dejar de tener razón, hoy se nos hace difícil seguirlo y creemos más en la fuerza de las ideas. La fe en el poder de las palabras equivale a la voluntad de quemar el ser en el instante, y la verdad no es instantánea, necesita ser realizada, es una empresa menesterosa de un despliegue temporal. Cada uno de nuestros mejores libros será menos la continuación cruda de un movimiento espontáneo que la síntesis entre ese movimiento y su reflexión. Los reproches que no podemos no hacerle a Arlt son los que un tiempo que cree menos en la intención de los sentimientos que en la consecuencia de los actos, tiene que hacerle a un tiempo en que los mitos de la sinceridad, de la espontaneidad y de la intención no habían sido enterrados y dominaban aún a sus mejores espíritus.

La "sinceridad" de Arlt, los problemas que "torturaban" a Arlt, tal vez ya no convengan. El hombre atrapado por la gran ciudad y víctima de su burocracia y de la estupidez de su moral, el nostálgico vacío de su mundo, el hombre aplastado por sus jefes y condenado a una vida gris, el solitario que extrae su orgullo del desprecio a la vida banal, el ensimismado, el hombre cofre, brevemente, el hombre de Arlt, hoy se nos ocurre falso, como

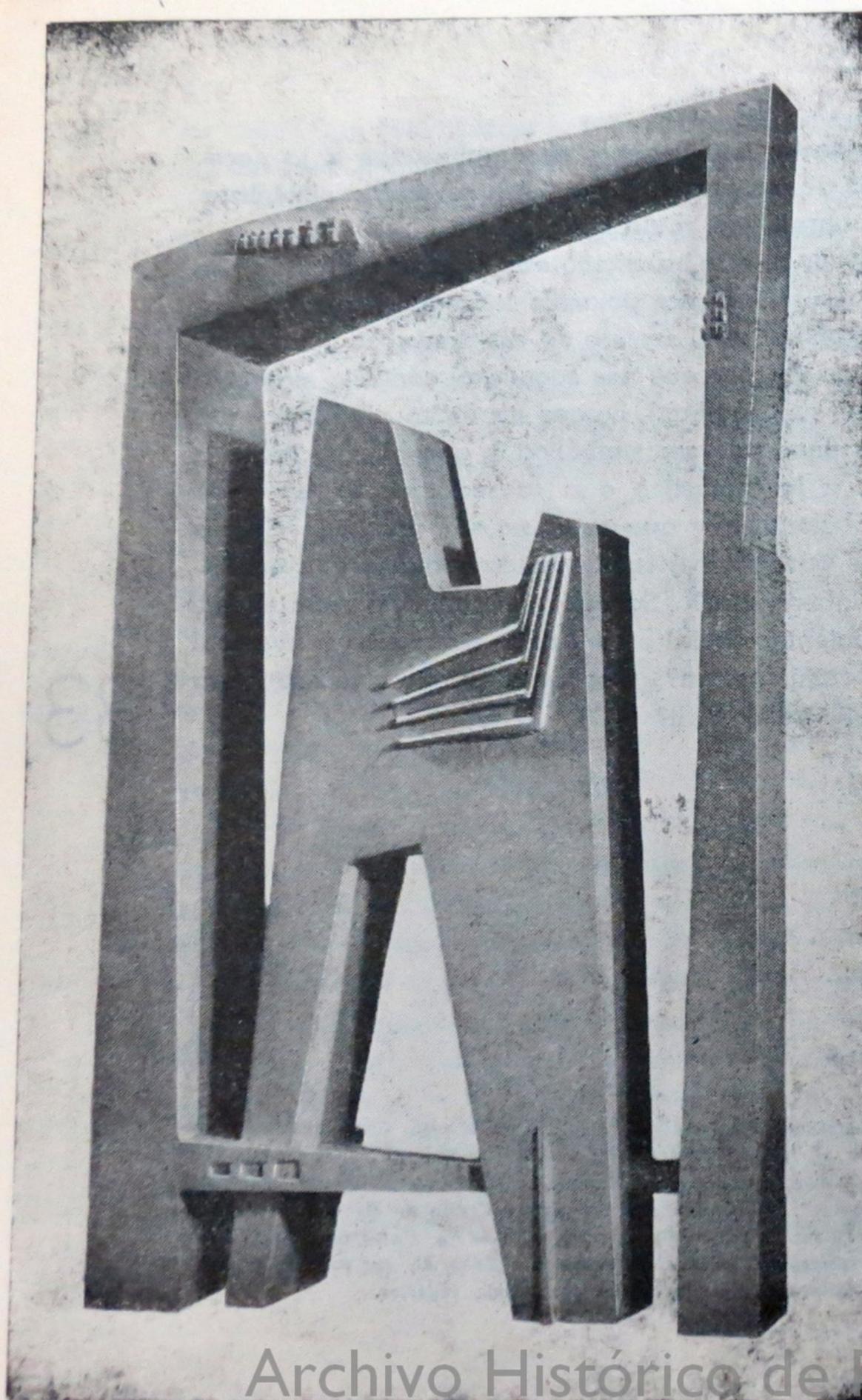
queriendo hacer pasar por soportado su destino individual, ese destino que él se construye en gran parte y que él quiere absolutamente individual, del que quiere extraer su alteridad, su diferencia con los demás hombres. Hoy no damos fe a los hombres de una sola pieza, lo contrario de Arlt quien construía personajes absolutamente fusionados con la desgracia, demasiado altaneros y demasiado idénticos a la grandeza de la desgracia como para ser verdaderamente desgraciados. Arlt trataba de mostrar a los hombres no en el momento en que cada uno se forja su destino individual, en el instante infinitesimal de la elección, sino coincidiendo con el destino, apegados a él, viviendo en el caldo de un destino desgraciado que les sería regalado desde el nacimiento, altivos y auténticos no solamente en la vida sino hasta en sus momentos postreros. Y esto que no es aceptable, yo lo acepto; respeto ese destino que Arlt soñaba para sus personajes, a esos monstruos de sinceridad. Si Arlt los soñaba era porque no creía en ellos. Resulta fácil reconocer sus artificios: si hace luchar a sus personajes no es para hacerlos buscar una salida hacia la victoria sino para que se logren en la frustración, para que sucumban en la rabia apasionada de la singularidad. Si quien quiere vencer sabe de la importancia de las armas y elige las mejores, los personajes de Arlt ponen toda su atención en elegir las peores. Quien quiere vencer comienza por aceptar sus límites y se embarca en empresas posibles, Arlt, al revés, desde el acto gratuito que cierra *El juguete rabioso* hasta sus posteriores inventores de máquinas infernales, embarca a sus personajes en empresas imposibles, instaura un desacomodo entre los que ellos quieren ser y lo que pueden ser. Fascinando de absoluto a sus personajes los hace tender hacia la certidumbre de la derrota para rechazar de plano la incertidumbre de la posibilidad de la victoria. El reproche

de nuestras conciencias ortodoxas y superpolitizadas a la necesidad de absoluto de los personajes de Arlt se podría sintetizar así: esteticismo, anarquismo, mala fe.

Pero ¿qué hay en lo que ha escrito este hombre trabajado por problemas que hoy pretendemos dejar de lado que logra en cambio conmovernos? ¿Cuál es el sentido de ese horroroso con el que Arlt ha plagado sus libros y que nos sacude al contacto más leve con cualquiera de sus páginas? Borges ha dicho muy bien que toda literatura no puede no ser simbólica y que ella se limita a expresar, recurra a lo fantástico o a la real, las experiencias fundamentales del hombre, y que éstas no son muchas. ¿Cuáles son entonces esas pocas experiencias fundamentales que encrespan la obra de Roberto Arlt? ¿Son ellas experiencias meramente metafísicas sin contenido social o en Arlt lo metafísico y lo social se sostienen y se compenetrán? ¿Cuál es el origen y la estructura del realismo novelístico de Arlt?

33

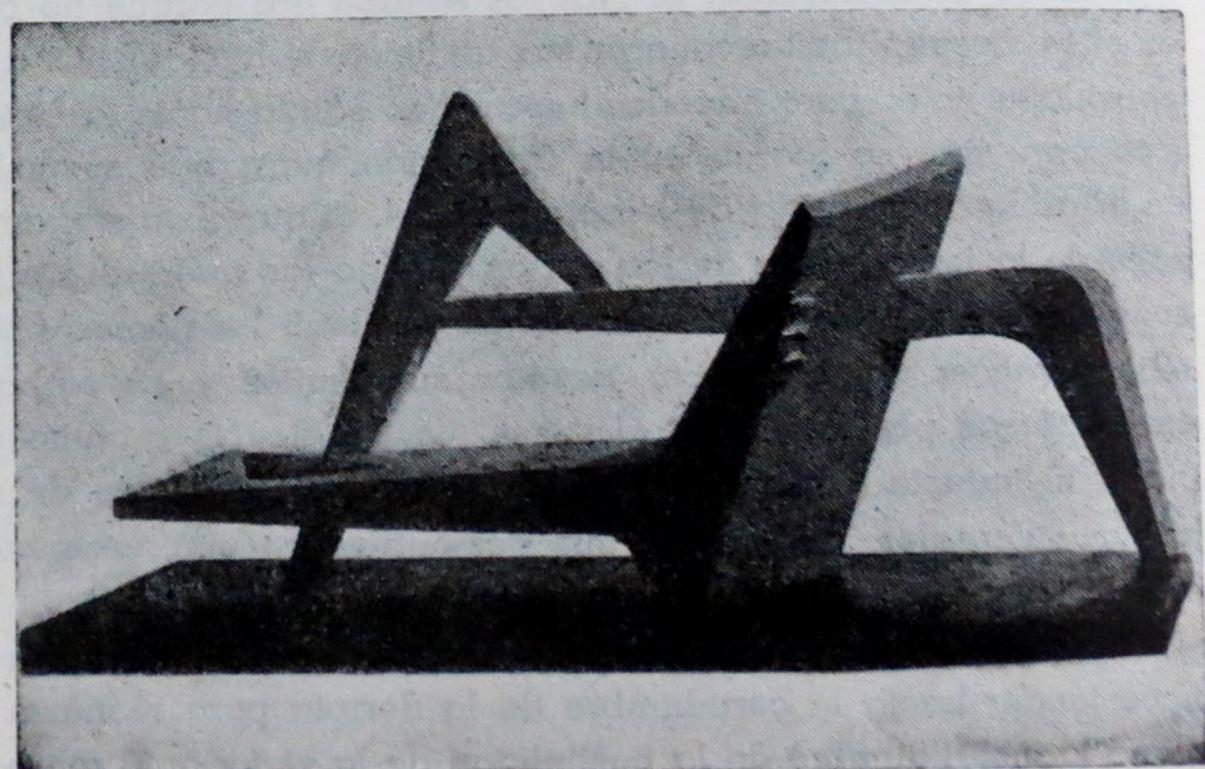
OSCAR MASOTTA, nació en Buenos Aires en 1930. Cursó estudios secundarios en el Normal "Mariano Acosta" y superiores en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado cuentos y ensayos en la revista "Contorno" y en "Centro", publicación esta última del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras. Actualmente es empleado de la Universidad de Buenos Aires, desempeñándose en el Departamento Editorial, que publica la revista de dicha universidad en la cual colabora como redactor.



MARTIN BLASZKO, nació en 1920 en Berlín. Estudió con Henryk Asrczyński y Jankel Adler. Llegó a nuestro país en 1939, donde en 1945 estudia composición con Arden Quin. En 1946 participa en la fundación y primera exposición del movimiento madí. Por su proyecto "Monumento al prisionero político desconocido", lo premia el "Contemporary Arts Inst." de Londres. En 1953 es incluido en el Album de Réalités Nouvelles de París. Ha participado en las bienales de San Pablo y Venecia y "50 años de pintura y escultura argentina". Segundo premio en el Salón de Arte de Mar del Plata en 1958.

escultura moderna

martín blaszko



Martín Blaszko tiene suficiente autoridad para opinar sobre escultura moderna. El deseo de hacer conocer algunos fundamentos de este movimiento — discutido como todo lo nuevo —, nos indujo a solicitarle su juicio, que hacemos conocer a través del diálogo que transcribimos.

¿Cuál es el momento en que la escultura moderna se libera de la figuración?

El movimiento nació en Francia en 1910. Los primeros escultores que trataron de crear volúmenes que no guardasen parecido con formas de la naturaleza fueron los cubistas Brancuzzi, Lippschitz, Zatzkin...

¿A qué obedece la liberación de la escultura moderna del problema de la figuración?

Todas las culturas tienen su expresión plástica particular; son los estilos. Personalmente — y dejando aclarado que me inicié como pintor — después de cierta manera de actuar frente a las formas, llegué a la conclusión de que la **forma pura** expresa con mucha más potencia el contenido psíquico de la época actual.

¿Dónde se reflejan más las manifestaciones artísticas no figurativas, en la arquitectura o en la escultura?

Esa separación es un poco artificial. La escultura y arquitectura góticas están basadas sobre el mismo esquema de composición. Al observar una silla o una columna de aquel estilo — objetos utilitarios — y un rostro hecho por un escultor del medioevo, el espíritu que trasciende de las formas es el mismo. Por otra parte, el estilo griego se define tan bien por una escultura de Fidias como por una columna. El contenido psíquico de la forma es idéntico tanto en lo escultórico como en lo arquitectónico.

¿Aún subordinado a lo funcional?

En la obra de arte pura lo funcional está completamente descartado; no importa el uso que se da al objeto. Un vaso griego es completamente distinto de un vaso moderno. La forma, como tal, siempre tiene cierta fuerza expresiva.

¿Esa fuerza expresiva se manifiesta siempre?

Siempre. Y me gustaría explicar un poco más ese concepto. Cuando observamos los estilos que hubieron en los últimos dos mil años en Europa, por ejemplo, el estilo griego, el gótico o el barroco, vemos que el artista moderno hace hoy exactamente lo mismo que se ha hecho en épocas anteriores. El templo griego está basado en un esquema que refleja bien el equilibrio, la medida y el sentido de lo terrenal que tuvieron los helenos. En oposición a eso podemos ver la catedral gótica, que tiene sentido de fuga vertical, de misticismo religioso.

¿Los artistas modernos realizan sus obras de acuerdo a un cánón de proporciones?

Sí. Por ejemplo, la tradicional sección áurea no está descartada y muchos sienten la necesidad de ajustar las proporciones a una relación permanente. Se han dado cuenta de que la arbitrariedad, lo que se llama la libertad de proporción, en el fondo constituye un peligro, un caos. La sección de oro es una cosa eterna que se encuentra en la naturaleza y nosotros, los artistas, tenemos que crear las formas en armonía con sus leyes. Esas invenciones, que permanentemente han expresado el sentir y el pensar de sus autores, aunque no siempre tengan mucho que ver con las formas exteriores, reflejan una visión de la naturaleza. Sin una armonía con ésta, lo creado sería una obra arbitraria que otro hombre no podría sentir.

¿A qué atribuye usted el desconcierto que a veces invade a determinados espectadores de esculturas modernas?

Acabamos de decir que todas las formas creadas por el hombre expresan los sentimientos y pensamientos del mismo. Para interpretarlos, reconocer el carácter dominante de la obra, hay que tener cierta educación visual. Es cierto que hay sectores de público que suelen no comprender las obras que no tienen relación alguna con las formas de la naturaleza. Es que el público no ha tenido oportunidad de estar en contacto con las obras de arte

moderno. Yo mismo pasaba por esas situaciones de desconcierto hace unos veinte años. Cuando me enfrenté por primera vez con una pintura no figurativa hice idénticos comentarios que ese público que va a ciertas exposiciones y se ríe de las obras. Después de una experiencia de quince años de frecuentación de muestras de arte, he educado mi vista y reconozco las emociones y los pensamientos que el autor de una forma imprimió a su creación.

¿Considera positivas las iniciativas de exponer al aire libre?

A mí me parecen realmente loables, sobre todo porque da a una gran parte del pueblo, a ese público que casi nunca va a las exposiciones, la oportunidad de ver obras de arte.

Yo pregunté a muchos qué impresión les produce enfrentarse con nuestra avenida 9 de Julio, después de transitar por calles estrechas, y todos coinciden que al encontrarse con esa ancha arteria, llena de aire y cielo, sienten una sensación de liberación. Y en avenidas como esas deberían ubicarse las obras de arte moderno, porque nosotros, cuando trabajamos, tenemos la idea de que la obra es para la ciudad, para las plazas, para las calles...

El público, no obstante estar habituado a ver formas modernas en los objetos que usa, se obstina en rechazar una forma nueva. Y hay un rechazo porque se busca siempre un parecido entre la forma creada y los objetos ya comunes. Un mayor contacto con la escultura moderna, ayudará a descubrir su juego de proporciones, su armonía espacial, en fin, su belleza.

Es indudable que el individuo agudiza su sensibilidad en contacto con el arte, y llega a tener una visión más armónica de su posición frente a la comunidad.

Nadie está más cerca de los hombres que lo rodean y del espíritu de la época que el artista.

ALFREDO N. DE VINCENZO, nació en Avellaneda (Bs. As.) en 1921. Egresó en 1946 de la Academia Nacional de Bellas Artes. Desde 1950 participa en salones nacionales y provinciales y en muestras colectivas, en el país y el extranjero y expone individualmente en Galería Kray en 1954 y en Plástica en 1956. Entre otras distinciones, ha obtenido el segundo premio en: X Salón Provincial de Tucumán, II Salón de Arte del Norte, Salón Nacional de Dibujo y Grabado (1955), Salón de San Justo (Buenos Aires) (1956) y Salón de Arte de Mar del Plata (1958). Poseen obras cuyas el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, Museo Provincial de Tucumán, Museo de Bellas Artes de La Plata y Museo de Bellas Artes de La Pampa.

ELDA DEGROSSI, nació en Italia en 1929. Profesora egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Escribió críticas de arte en el suplemento literario del diario "Democracia", colaborando además en revistas especializadas. Expositora en los salones nacionales y provinciales de Artes Plásticas.

alfredo de vincenzo

La virtud de ver la belleza en asuntos extraños y la pericia de grabarla en una forma cristalina, han concedido a Alfredo de Vincenzo una personalidad que sorprende, especialmente en el campo de la monocopia.

Si bien se da su caso en un ambiente propicio, al que no es del todo ajeno, debemos reconocer la originalidad de sus elementos, como parte más interesante.

Hablamos de un ambiente propicio, puesto que desde los albores, parece tocarle a América toda, una suerte de destacadas predilecciones en el arte del grabado. Sobre todo en estos últimos años, en que paulatinamente, ha conquistado la importancia que nunca debió perder y las prácticas vanguardistas descubren lenta, pero acertadamente, los últimos valores, tanto en el nuevo como en el viejo continente.

elda degrossi

Entre nosotros, proliferan los artistas que se expresan por medio del gra-

bado, aunque la calidad es patrimonio de pocos, pues quizá más que en otros medios, la llama impronta y fugaz de la idea original, tiene que sostenerse a través de un limpio tecnicismo, siendo el dibujo el primer rector, y luego los sucesivos pasos y estados de oficio.

Pero, verdad es también que dentro del grabado, sobre todo en corrientes modernas, hay diversas premisas emanadas por distintos temperamentos, con su correspondiente técnica o medio. Estos, elegidos por el artista, conforman admirablemente con su propósito, cuya ambición es plasmar siempre una impresión personal nueva.

Así, de Vincenzo crea en la monocopia su trasmundo, y sin ligarse a una rígida disciplina, toma la libertad, quizá más peligrosa pero a su vez más espontánea e intensa en emociones.

Su educación de pintor y su pensamiento cuajado en lo moderno, no olvida nunca el sentido compositivo, ordenador de ritmos, y la valorización de bloques sintéticos.

Y si bien incurre en el rígido recinto del grabado, la técnica de la monocopia, la más libre, acude en pos de su imaginación creadora, quedando la condición un tanto casual de este procedimiento reducida a un mínimo, suficiente para no perder oscilación emocional de cálida insinuación metafísica.

Desviándose de un vulgar "standard" de esquematización y calculismo en el arte nuevo, de Vincenzo vuelve con sinceridad y pasión a hurgar en la imagen que lo defina.

Por eso aparece en un tejido de abstracta plasticidad, la originalidad de figuraciones simbólicas. El maniquí que juega en sugestivos espacios perfectamente equilibrados, marca un signo subreal y dinámico, pues nunca repite su dimensión, siempre concurre diverso en formas y texturas.

Es que en lugar de buscar su materia en sendas convencionales, como el amorfo academicismo moderno, toma su propia imaginería y vuela hacia lo ilimitado; abre al espectador el recóndito nacimiento de su idea. Y así

no necesita de recursos exóticos; pertenece a aquellos que del más inesperado y simple conjunto de objetos, sabe encontrar una cualidad estética, precisamente en las cosas que a vista común, con una imaginación menos activa, habría pasado desapercibida.

Aunque la calidad de un grabado descansa, indudablemente, en la inteligencia que posea el artista para establecer las áreas blancas y negras que condensan el bloque, es interesante, además, advertir como éste ha de escoger el método para obtener con cierta seguridad el efecto de contraste y los pasajes que habrían de resultar de una equilibrada combinación asignada a sus elementos. Por lo tanto, el artista que nos ocupa, desarrolla ampliamente estas premisas y concibe sus diseños en sabias masas de síntesis geométricas pero de libre contextura; por eso prefiere el material de la monocopia que le brinda esa rugosidad, o bien esa plasticidad de calidades transparentes o plenas de una manera más cálida y saturada y la variación de grafismos y hermosas texturas en las superficies cubiertas por la sobriedad de negros y blancos, con toda la valorización de sus grises.

En esta breve descripción de la obra de de Vincenzo se pueden destacar el serio oficio en que están realizadas y la doble significación compuesta por la individual imaginería que posee el autor, y su inteligencia plástica adherente al conocimiento abstracto de las corrientes del arte moderno. Ambas razones son, sin duda, efectivos testimonios que lo ubican ya en un camino de personal y poética realización.

Otra vez.

Un pequeño aire casi fresco había empezado a moverse en el cuarto, enfriándole el sudor en el pecho, y desde el agujero azul oscuro de la ventana el silencio copaba el área total de la noche. Hasta podía ser olor a tierra con rocío eso que le endulzaba la nariz en el instante de cruzar flotando entre una nube de algodones frescos la línea que lo separaba del sueño. Y otra vez, ahí, exacta, la abertura del gemido inicial y detrás del médano el llanto, rodando, invadiendo, indetenible, eterno, acartonando el aire de la noche y sobre todo, (eso, eso), rompiéndole la línea divisoria del sueño y dejándolo con los ojos cargados de arena, abiertos, abiertos, y con los oídos, que no tenían cerrojos, sabedores de que en las inmediaciones del cuarto se dilataba el silencio, ávidos, oyendo.

A la par (no lo oía: estaba sintiéndolo) las juntas reseca de la cuna crujían movidas por el golpeteo y la presión de las cortas piernas oscuras (más oscuras luego del rastreo del día en la tierra suelta del patio, adulterada por las gallinas y el lechón) que ella (dormida inexpugnable junto a él desde el primer momento, y a la que ni siquiera intentaría despertar para no movilizar la amenaza permanente de sus axilas ahora quietas) con todas las horas de trajín acumuladas de pronto en medio de los omóplatos y sobre los muslos en el momento de dejar la silla después de la cena, no trató de fregar, aunque el fuentón estaba junto al balde del agua y el chico habló algunos sonidos pre-

el llanto

cuento

NESTOR BONDONI. Nació en Capilla del Señor (Provincia de Bs. As.) en 1916. Ha publicado: "Travestía" (relatos, 1955, ed. Poesía, Bs. As.) y "La boca sobre la tierra" (novela, 1956, ed. Doble P). Ha obtenido numerosos premios en concursos latinoamericanos y colaborado en casi todas las revistas literarias.

néstor bondoni

engrosarla a medida que volvía a tenderse, y cuando su nuca recuperaba el apoyo de la almohada, con los ojos otra vez cerrados y las manos también cerradas sobre dos puñados de cotín con algunas chalas del colchón, estaba gritando palabras que se desviaban del chico, de la cuna, para complicarlo a él en las causas del desvelo, casi estallando las venas del cuello, hasta que la voz, al decrecer, se internaba sin mayores cambios en el ronquido que no se interrumpía ya hasta el primer sol.

Le llevó más de dos minutos el intento de descubrir que mensajes llegaban al rincón de la cuna haciendo saber allí el tiempo de comenzar el llanto; cuando él iba a internarse en el sueño, no cuando estaba dormido o cuando recién acostado silenciaba las chalas del colchón para no desatender a las primeras bocanadas de cansancio que se le iban de adentro, de la espalda, de las pantorrillas, acariciando, casi con un aleteo. Pero nuevamente no lo descubrió. Estaba seguro de que ella no colaboraba en eso.

Y todas las noches, todas, el miedo de llegar a las fronteras

gustadores del chapaleo. Además, no era probable que esa vez resultara distinta de las otras, cuando lo hizo: ella movía los brazos (la tierra con rocío se iba del cuarto), con la boca abierta decía cosas como si dialogara con el lechón en su mismo lenguaje, y al ser recibida por el llanto, ya sentada en la cama, hablaba hacia la cuna con voz ofendida y primero suave, para

del sueño para no provocar la coincidencia del llanto, el ansia de estar de repente dormido bajo una campana de plomo, de repente, sin el lento acercarse que se aplastaba contra el acero líquido desparramado desde el rincón de la cuna.

El dolor, el hambre, no generaban aquel llanto de las noches, nacido contra él, contra su sueño, con un volumen distinto y sin ningún matiz del de las mañanas, del de las tardes, sólo igual al de la noche anterior y al de la próxima, único, enemigo.

Con los ojos abiertos puestos en algún sector del techo donde quizá vinchucas se aprestaban al descenso, sin un solo músculo en movimiento pero íntegramente activos, se instaló viviendo las horas de la mañana que vendría, cuando después de las once el ruido de las hachas ya formaría el bloque de siempre con el calor que evaporaba la sangre entrando por aquel sitio debajo de la nuca y las gotas saladas y oscuras de la frente se metían por un costado de la boca, y el vientre todavía sin descargar le bajaba telarañas de hierro hasta las piernas, y los párpados se movían cada vez más lentos pero conscientes de la gran presencia del capataz que imposibilitaba el arrojarse ahí mismo a dormir hasta el último minuto del mundo, la gran presencia cercana que atajaba el entregarse al sueño roto por el llanto de la noche y alimentado por el alarido recto y paralelo de las sierras circulares.

Mientras de la cuna seguían bajando los desprendimientos del llanto, que bajarían en la próxima noche, y en la otra, continua-

ba poniéndose a vivir las mañanas, el plomo, la cera derretida hacia abajo por el espinazo, y de pronto, ahí mismo, sobre la cama, la cabeza se le colmó con el alarido de las sierras y empezó a mover las piernas seguro de poder atrancar los desprendimientos para conseguir mañanas (una, aunque sea) ligeras, fáciles, de ojos livianos.

Sus pies tocaron la tierra tibia del piso mientras las sierras continuaban ululando entre las paredes de su cráneo y las maderas resacas de la cuna crujían por el oscuro pataleo y nada, nada, detenía al llanto. Las manos iban tendidas hacia adelante desmontando las sombras del cuarto y llegaron antes que él. Las dos colaboraron diligentes en la obturación. Desde los hombros le descendieron por todo el cuerpo las sedas dulces del silencio, aunque las sierras proseguían gimiéndole mientras regresaba a la cama, y cesaron de pronto cuando se sentó sobre el crujido de las chalas.

Entonces descifró el valor del silencio nuevo, y un sonido inaugural estalló en el cuarto estremeciéndole la espalda, convulsionando el lecho, sin mitigar su persecución del viento para rescatar unos granos de ceniza.

Despertada por los movimientos de la cama, ella desechó prontamente los sollozos inesperados y recibió en cambio el silencio que continuaba enfriándose debajo de ellos, y también lo entendió. Tres saltos la pusieron en el rincón. Después de otro salto abrió la puerta. Sus gritos se fueron afinando, hasta que la noche lejana los tragó.

V. SANROMAN, nacido en Monte, provincia de Buenos Aires, en 1925. Abogado. Ha escrito artículos en "Centro" y "Contorno". Varios libros de poemas y de cuentos, nunca publicados, salvo uno, hace muchos años, en "Latitud 34".

Es posible que la cercanía deforme nuestra perspectiva, pero la impresión que produce el panorama de nuestra literatura joven es la del predominio de la prosa, especialmente novela y ensayo, sobre la poesía, al revés, justamente, de lo normal en el último medio siglo. En estos tres o cuatro años algo que casi es un aluvión de novelistas nos ha tomado desprevenidos. Tan evidente es el fenómeno que es fácil caer en la tentación de construir teorías más o menos sociológicas para explicarlo. Una primera aproximación —basada, sobre todo, en el trans-individualismo que uno tiende a suponer en la novela, por contraposición a la poesía lírica— daría pie para tal intento, tanto más cuanto es tan evidente el cambio político-social ocurrido en los últimos veinte años, a través de una veloz industrialización y el

consecuente crecimiento de una numerosa clase media urbana y de un no menos numeroso proletariado industrial. La aparición, en el terreno de la poesía, de varios intentos de sentido épico-urbano, no deja de aumentar la tentación. Pero nada más lejos de mi intención en estos momentos.

Reflexiones de ese tipo me llevarían demasiado lejos de lo que ahora pretendo hacer: una presentación del frente novelístico más joven, a través de aquellos que creo más representativos. Pero no pienso negar que los

v. sanromán

42

4

escritores

Reflexiones de ese tipo me llevarían demasiado lejos de lo que ahora pretendo hacer: una presentación del frente novelístico más joven, a través de aquellos que creo más representativos. Pero no pienso negar que los

hechos sociales a que he aludido están siempre presentes como trasfondo de mi pensamiento y a ellos está siempre referida, de modo implícito o expreso, cualquier referencia que me sienta capaz de hacer respecto de la obra de mis contemporáneos. Eso parece todavía más justo por ser evidente el esfuerzo totalmente conciente de varios de ellos —y no los menos importantes— por expresar este mundo inmediato a que pertenecemos, por asumir nuestro contorno. En algunos hasta el contorno geográfico, la región en que nacieron o en la que habitan —la ciudad porteña, la pampa, las cuchillas litorales, los bosques o los desiertos, aun el barrio— aparece siendo, o queriendo ser, elemento expresable. Pero esto nos lleva a otra perspectiva, porque la forma en que ese elemento geográfico aparece nos permite intentar ver nuestra novelística actual desde adentro.

La creación literaria no es ya —si es que alguna vez lo fué— una labor cultural espontánea, inocente. Como todo producto de alta cultura exige un trabajo conciente, una técnica, con su propia tradición, con su dinámica específica. Tampoco puede ser, en nuestro siglo de cultura universalizada, parte de un proceso local: las técnicas, los descubrimientos, las perspectivas y hasta las modas se van integrando —dentro de ciertos límites— en un acervo común, en una tradición universal de la que ningún creador puede desinteresarse, no porque le sea útil sino porque forma parte hasta de su bagaje inconciente. Pero en un país como el nuestro, periférico respecto de los centros culturales, es natural el sentimiento —más agudo en el creador— de notarse marginado, provincializado, es decir excluído de peso en la dirección de la labor cultural general. Eso ha tironeado a nuestros creadores en dos direcciones, no necesariamente opuestas ni incompatibles entre sí: por una parte, ha impulsado la búsqueda de un arte nacional, propio, diferente; por la otra, ha facilitado el ejercicio de novedades, la utilización de novedades ajenas, descubiertas, probadas en otra parte. En los mejores casos, o en lo mejor de los mejores de entre nosotros, eso se ha fundido en una sincera búsqueda del drama humano asumido tal como aquí sucede, ex-

presado con los medios naturalmente asimilados; lo que no implica ni falta de conciencia ni falta de cuidadosa labor ni desdén por el aprendizaje. En los peores casos ha consistido en la búsqueda del exotismo, del rasgo folklórico que nos diferenciara para presentarlo como novedad a los ojos del extranjero, o en la importación de novedades pescadas en el lejano centro del mundo para deslumbramiento de los indígenas. Dada nuestra peculiar situación, nadie, ni los más austeros, han logrado librarse de tentaciones; ninguno, ni los más avisados, han logrado librarse del todo del deslumbramiento del provinciano por las opulencias de la metrópoli. Nada de esto significa hacer un cargo judicial: nuestras débiles estructuras resultan aún más débiles en relación con el mundo en que estamos insertados, y resulta inevitable tal estado de dependencia cultural, que es sólo parte de nuestra situación dependiente en conjunto. Allá, en la metrópoli, crecen y se desarrollan los descubrimientos y llegan aquí sus influjos a incidir sobre una estructura continuamente comovida desde el exterior, sobre una tradición continuamente perturbada, interrumpida. Eso inflige a nuestros creadores otra limitación, impedidos de encontrar una tradición en la que afirmarse, desde la cual ser realmente revolucionarios, en la que apoyarse y contra la cual luchar, para los que se necesita un enemigo sólido, al fin y al cabo.

Pero la situación ha ido cambiando aceleradamente en los últimos años: el centro ha ido perdiendo su empuje y su predominio (Europa ha europeizado al mundo,

y el mundo se ha levantado contra Europa); las estructuras sociales locales han crecido y van exudando una vida, una forma de vida cada vez más fuerte y más propia: la ciudad ha sido invadida por el interior, y a su vez ha ido expandiendo su influencia, sus formas culturales sobre ese país más débil que ella; y en el terreno de la alta cultura los experimentos, los intentos anteriores —aun fallidos, aun frustrados, aun logrados a medias, aun desviados— han ido sedimentando un pasado operativo y utilizable.

Es en ese marco que aparece nuestra nueva novelística. Formada por hombres jóvenes, con dos o tres libros publicados los que más, es difícil y sin duda prematuro hablar de ellos como si se tratara de un grupo ya perfilado por el tiempo o de obras maduras que permitieran un juicio definitivo o seguro. Algo así se puede adelantar: una media docena de ellos pertenecen a la raza de los escritores, a partir ya de un hecho material, imprescindible sin embargo: escriben habitualmente, practican ese ejercicio de paciencia que es base insustituible. Esa media docena está constituida, además, por aquellos que han revelado o van revelando un estilo. No el escribir precioso o estilístico, que interesa sólo —cuando llega a ello— a la erudición o a la docencia, sino ese algo profundo que es el manejo de la lengua como instrumento: don de comunicar, de expresar, de invocar climas, situaciones, personas. Ese arte que desde antiguo hizo del narrador el encantador, el que *encanta*, en sus múltiples y ambiguos sentidos.

La elección de seis no es cabalística, aunque puede resultar arbitraria por error de apreciación. Esos seis, los que creo que más se ajustan al esbozo que he adelantado —Manauta, Bondoni, Beatriz Guido, Rodríguez, Ardiles Gray y David Viñas— me parece además que representan cabalmente las distintas corrientes en las que se mueve actualmente nuestra literatura, influyéndose recíprocamente, y, también, quienes mejor denotan el esfuerzo hacia eso que ya no parece prematura señalar como una escuela novelística.

Los puntos de partida de todos ellos son bastantes distantes, y un obser-

vador no empeñado en dibujar generalidades hubiera encontrado imposible indicar parentescos en sus primeros libros. Beatriz Guido se limitaba a contar el clima de una adolescencia con aire autobiográfico, casi sin otro motivo que un pansexualismo vago, hecho de acumulación de anécdotas, impresionista, puntiforme. Beatriz se miraba a sí misma, se recreaba, narrando, acumulando momentos, sin intención de trascendencia, sin mundo aparente alrededor, o, a lo sumo, cuando la adolescente chocaba con el mundo externo era para dar un encontronazo contra un caos sin causalidades, sin continuidad, blanduzco, incoherente, sin coherencia propia, sin coherencia dada desde el personaje tampoco, porque éste no tenía centro ni era capaz de forzarlo. Ardiles Gray habla desde la infancia en sus primeros libros y trata también de ir soliviantando un clima de descubrimiento; pero ese descubrimiento es lírico y sus subrepticias figuras infantiles levantan toda una arquitectura de explicaciones mágicas para un mundo exterior que tratan de ir conquistando y que, además, existe, está allí, y comienza a proponer problemas. El lenguaje de ambos se adapta o trata de adaptarse a la perspectiva que adoptan: cargado de aprendizajes poéticos en Ardiles Gray; con cierta sabiduría lisa tomada del género francés en Guido; más sorpresivo, con más sensualidad, con gusto por la palabra en Ardiles. En el otro extremo parecía colocarse Manauta: obra de militante, preocupado por narrar un problema social. Los aventados parecía destinada a continuar la línea de Boedo, sin ningún contacto con Elegía, con Los ami-

gos lejanos, menos aún con *La casa del ángel*. Nada de sutilezas, nada de pequeñas preocupaciones, un estilo externo para contar las tragedias que ocurren en un mundo dirigido por causas externas: la sequía, la pobreza, o el whisky. Bondoni, Viñas y Rodríguez son tal vez desde un principio, como creadores, los más ricos y complejos del grupo. Rodríguez, aún sin liberarse todavía de *Alegría* y de *Icaza*, insiste en describir un mundo parcial, perdido, regional, que tiene muy poca vigencia, tan poca que insinúa el riesgo de reiterar una literatura exótica, turística, exterior. El primer Viñas, inclinado a gozar demasiado del hallazgo verbal, del terrorismo de lenguaje o de situaciones, creyendo que se puede acumular de todo en una novela, engordándola a palabras y a escenas, o al revés, sujetándola a un esquema exterior, saltando desde *Los años despiadados* a *Cayó sobre su rostro*. Bondoni, demasiado atiborrado de literatura, demasiado atento a lo que sabe que es literario, que es poético, creación, demasiado preocupado por realizar inventos de lenguaje; demasiado preocupado también por demostrar, por hacernos llegar sus opiniones, compartir sus reflexiones. Es decir, excedido de sabiduría externa, superflua, de preocupaciones circunstanciales que lo traban o lo desvían. Pero Rodríguez maneja como ninguno la maravilla de presentar desde adentro la vida del personaje, sus pensamientos, sus balbuceos; posee un sentido tal del desarrollo de la acción, del transcurso del tiempo que sus novelas van fluyendo como aceite espeso, como lava derretida. ¿Y quién cómo él entre nuestros escritores es capaz de manejar la multitud como algo vivo y total, y al individuo como parte de una comunidad que se va moviendo, que se siente vivir? Pero Bondoni sabe ser de un naturalismo medido y exacto. Pero Viñas levanta las escenas y maneja a sus personajes dentro de un mundo coherente y palpable. Los tres, preocupados tanto como *Manauta* por el contorno, asidos a problemas sociales como él, logran singularizar esos problemas, hacerlos inéditos, dramáticos.

Es decir, que se va haciendo trizas el esquema, lo externo en cuanto obra de arte, para dar paso a la vida, pero tomando ante ésta cierta actitud bien

clara, dando sentido a los datos del contorno. Y a esto me refería al principio al hablar de la utilización de la geografía en la nueva novela. La geografía ha dejado de ser dato pintoresco, folklore, elemento externo, que sirve para diferenciarnos frente a los demás hombres, que sirve para mostrarnos frente a los ojos europeos como hombres extraños. La geografía pasa a ser clima, elemento vital, parte de la situación humana, cuadro en el que existe el Hombre —así con mayúscula—, el drama del hombre universal. Ya a veces ni descripción se necesita: simplemente el hombre actúa rodeado por su mundo particular, exclusivo, que no es sin embargo un mundo extraño porque él lo ve con los ojos del que ha nacido en esa circunstancia, no desde los ojos del extranjero. Es ese manejo de los elementos, como parte de la vida, no como adorno, lo que caracteriza la dirección de la nueva novela. La violencia no es aventura gratuita, sino parte del drama diario; la muerte no es un lujo, sino parte de la vida común, y por eso más hondamente dramática, por eso dramática, simplemente; el amor, el sexo, no son ejercicios, son parte de la pequeña humanidad en todos los días, por eso mismo sorprendentes, maravillosos.

La Nación - 3ª Sección - 27 de abril de 1958 - pág. 7, columna 6.

Miguel D. Etchebarne
"Librería de Viejo"

El día que una editorial argentina acometa la útil y productiva tarea de reimprimir, en forma ordenada y piloteada por un ensayo "madre" que establezca sus significaciones particulares, una serie de novelas nacionales hoy agotadas y desconocidas que constituyen un aporte documental precioso no sólo para el crítico literario sino también para el sociólogo y el historiador.



recortes

Ficción - Nº 12 - marzo-abril 1958, pág. 19
Bernardo Verbitsky.

"Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura"

En los doce años transcurridos desde 1943 a 1955, fueron extinguiéndose las publicaciones literarias que hubieran podido promover o apoyar corrientes nacionales en la literatura, pero "Sur" seguía apareciendo regularmente, sin duda debido a su relativa difusión, limitada a solo algunos núcleos intelectuales. Es una revista sin duda interesante y hasta necesaria, pero —esto no es un cargo, es un hecho— no hará ninguna falta consultarla para escribir la historia de nuestra literatura en los últimos veinte años, siendo perfectamente lógico que sus jóvenes lectores hayan llegado a creer que la literatura argentina se compone de Camus, Borges y Lanza del Vasto.

La Prensa - 27 de abril de 1958 - pág. 8, columna 2
Comentario Editorial.

HONRAMOS A ESCRITORES A QUIENES NO PODEMOS LEER

De tanto en tanto, en fechas que se prestan para recordar a escritores argentinos o americanos que han enriquecido las letras con sus obras, se realizan homenajes en su honor, se imponen sus nombres a calles o plazas y se los honra de distinta manera, como un reconocimiento del mérito de su labor, y en esas oportunidades se pronuncian discursos o conferencias en los que se analiza la obra literaria de los autores desaparecidos.

Los que asisten a tales actos o leen las crónicas de los diarios, necesariamente fragmentarias, sienten el deseo de conocer en forma más completa y directa las obras comentadas, para aumento de su acervo intelectual y por el natural interés que despierta el pensamiento de los escritores que podemos considerar nuestros. Pero se tropieza con un serio inconveniente: la mayor parte de las ediciones están agotadas y no queda otro recurso que acudir a las bibliotecas, lo que es muy distinto de poseer el libro para leerlo durante las horas que cada uno dedica a ese esparcimiento. Por esa razón permanecen poco menos que ignoradas cantidades de obras de carácter histórico, literario, poético, pedagógico, filosófico, descriptivo, costumbrista, etcétera, de mucho mérito intrínseco o de valor informativo. Algunas veces se tiene la suerte de encontrarlas en librerías de viejo, confundidas con otras que se venden poco menos que al peso, pero eso puede considerarse un hallazgo.

Abundan en el país empresas editoras que podrían publicar las obras a que nos referimos, pero la operación no es comercialmente interesante para ellas y eso inclina los gustos del público hacia otros rumbos y lo aparta del conocimiento de la literatura nacional o americana, llena de enseñanzas y de datos que ayudan a comprender nuestra vida actual, con sus defectos y sus virtudes.

No han faltado iniciativas para editar sin finalidades comerciales libros que no llamaban la atención de las empresas editoras, y gracias a ello no se han perdido del todo obras de mérito y de mucho valor para las presentes generaciones por la visión que presentan del panorama nacional, no reflejado en las escuelas referencias de los textos de historia.

Hora sería de imitar esos ejemplos en la actualidad, como una contribución a la cultura del país y para que no suceda lo que decimos en el título de este comentario: que honramos a escritores cuyas obras no podemos leer.

F I C C I O N

La Revista-Libro de América

Suscripción Argentina y países limítrofes: 1 año, \$ 80.— / Otros países: 1 año, 4 dólares

Revista-Libro FICCION

Paraguay 479 - Buenos Aires

sírvanse suscribirme por un año a FICCION, con el envío del libro-obsequio de \$ 29.— y el número extraordinario dedicado al Brasil (\$ 28.—).

NOMBRE

DOMICILIO

LOCALIDAD

La suscripción le resultará prácticamente gratuita Adjunto cheque o giro por \$ 80.—

Paraguay 479 T. E. 31 - 3694 Buenos Aires

DECORACIONES - REGALOS
TAPICERIA - MUEBLES

VISCONTI & Cía.

EXPOSICION Y VENTA

SANTA FE 1476 - ESMERALDA 862

T. E. 41, PLAZA 1638 T. E. 31, RETIRO 7323

TALLERES

ARENALES 1059

BREVIARIO DE LITERATURA ARGENTINA
CONTEMPORÁNEA

(con una ojeada retrospectiva)

por Juan Pinto

El presente volumen con el que iniciamos la **Colección Panoramas del Siglo Veinte**, ofrece, además de una síntesis completa y objetiva de la literatura más representativa de nuestros días, un ágil panorama de los movimientos y figuras fundamentales del siglo pasado \$ 54.—

En la Colección **Clásicos Argentinos del Siglo XX**

LEOPOLDO LUGONES

por Guillermo Ara

Es éste un lúcido análisis de Leopoldo Lugones que abarca en forma completa no sólo su compleja personalidad humana, sino también los aspectos capitales de su obra como poeta y prosista. El volumen incluye, asimismo, una exhaustiva bibliografía lugoniana \$ 38.—



EDITORIAL LA MANDRÁGORA

Santa Fe 3117

84 - 5389

Buenos Aires

folklore
filosofía
lingüística
literatura

librería

VERBUM

viamonte 411

t. e. 31 - 2255

buenos aires



ES EL MOMENTO

Lea El Congreso, que yo he visto
por Ramón Columba

Con la semblanza de Sáenz Peña, Láinez, Ugarte,
Palacios, Juan B. Justo, Repetto, Yrigoyen, Li-
sandro de la Torre y tantos otros. Y cien carica-
turas y anécdotas.

Un regalo que pronto se agotará
Son 3 tomos \$ 40.- cada uno

Agregue al giro postal \$ 2,60 para franqueo y envíelo
a Editorial Columba, Sarmiento 1889, Buenos Aires.

Se manda a vuelta de correo.

novedades

COLOMBIA

GEORGE SAINTSBURY, *Historia de la literatura inglesa*, I y II . . . \$ 400.—
La obra clásica por excelencia, la mejor historia de las letras británicas.
Con un apéndice de Patrick O. Dudgeon. Dos grandes volúmenes de 662 y
658 páginas respectivamente. Numerosos grabados.

PIERRE DE LATIL, *El pensamiento artificial* \$ 110.—
Apasionante introducción a la cibernética, con sus principios teóricos y con
una visión del inmenso campo que ofrecen sus aplicaciones técnicas y me-
cánicas.

ANTONINA VALLETIN, *Goya* \$ 70.—
André Malraux dijo al conocer esta biografía: "Al fin contamos con un Goya
de cuerpo entero".

PERU

CECIL WOODHAM-SMITH, *Florence Nightingale* \$ 75.—
"Es el mejor libro de esta clase que nunca haya leído" escribió Raymond
Mortimer en "The Sunday Times", al comentar la biografía de la creadora
de la Cruz Roja.

FERNANDO MORAN LOPEZ, *También se muere el mar* \$ 70.—
La novela de los jóvenes españoles, enfrentados con los problemas de la
guerra civil, que tratan de superar.

CHILE

MIHAIL EMINESCU, *Poesías* \$ 40.—
Selección de la obra poética del gran romántico rumano. Versión e introduc-
ción de María Teresa León y Rafael Alberti.

LUIS REISSIG, *La era tecnológica y la educación* \$ 25.—
El hombre, la técnica y el ambiente constituyen el punto central de este
estudio de los problemas capitales de la educación.

URUGUAY

ALFRED ADLER, *La educación de los niños* \$ 40.—
Una excelente guía teórica y práctica para la educación de los niños desde
el punto de vista de la psicología individual.

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

LEON FELIPE, *Antología rota* (núm. 16) \$ 30.—
FERNAN SILVA VALDES, *Santos Vega* (núm. 105) " 25.—
MIGUEL ANGEL ASTURIAS, *Leyendas de Guatemala* (núm. 112) " 25.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

Alcornoque 1131 - Buenos Aires

A NUEVA YORK!

en 17 días

VIAJE EN LOS TRANSATLANTICOS ARGENTINOS DE LUJO
RIO DE LA PLATA-RIO JACHAL-RIO TUNUYAN

Solamente Primera Clase

- Aire acondicionado en todos los ambientes
- Exquisitas comidas y finas bebidas
- Nursery al cuidado de personal especializado
- Sala de cinemascopio
- Espléndida pileta de natación

FLOTA MERCANTE DEL ESTADO

RESERVAS Y PASAJES EN SU AGENCIA DE VIAJES Y EN:

25 DE MAYO 459 - T. E. 32 - 6311

DEMOCRACIA Y SOCIALISMO

por Carlos SANCHEZ VIAMONTE

Cuidadosamente elaborado, este trabajo del destacado hombre público y de letras socialista constituye una fuente de orientación y consulta para cuantos se asomen a un tema tan interesante. Por otra parte, bueno es señalar la belleza de su estilo, que aumenta aun su valor, así como la claridad con que se desarrollan los capítulos que integran el libro. **DEMOCRACIA Y SOCIALISMO** no puede faltar en ninguna biblioteca política, sociológica o de actualidad.

EDUCACION PARA LA DEMOCRACIA

La profesora Delmira F. CAMBIAGGIO ha preparado este interesante trabajo, en el que se analiza las posibilidades de los sistemas educacionales como forjadores de la conciencia popular \$ 15.—

TRES PROBLEMAS: UNA POSICION

Un libro de gran actualidad en el que Marceau Pivert, destacado político francés, hace referencia a temas como el de la situación argelina, el desarme mundial, etc. \$ 22.—

LOS NACIONALISTAS ARGENTINOS

Oscar A. TRONCOSO suscribe este esclarecedor trabajo, que "ubica" al nacionalismo argentino y su vocación rosista y falangista, refiriéndose —incluso— a los orígenes de ese movimiento.

NUESTRA AMERICA DIFICIL

por Abel A. LATENDORF. En preparación. Encara los hondos problemas que vive nuestra América.

LAS CASAS 3438
Teléfono: 91-4082
BUENOS AIRES

s. a. g. a.

EDICIONES DISTRIBUIDORA TALLERES GRAFICOS

Próximo número especial dedicado a **Argentina, 1958**

CONTORNO

Av. R. SAENZ PEÑA 651 8º Piso - Of. 136

un volumen de 200 págs. con
índice analítico encuadernado

últimos ejemplares
en venta m\$n. 150.-

poesía buenos aires

colección completa Nros. 1 - 20 1950 - 1955

fichero

revista bibliográfica

ofrece:

Asesoramiento para la confección de catálogos de bibliotecas y discotecas.

Suministrar lotes de fichas-reproducciones de las que aparecen en la revista o confeccionadas especialmente por encargo.

Toda la información de que disponga acerca de los libros y discos que se comenten en sus páginas.

Poner en contacto a los suscriptores con autores, artistas plásticos, editoriales, librerías y casas de música.

Este servicio, a igual que el de informaciones, se atenderá sin cargo. Las consultas y pedidos deben formularse por correo.

Diagramación y cuidado de ediciones de libros, folletos y revistas.

Publicación mensual suscripción a 12 números, Argentina y países limítrofes \$ 100 — / Otros países 4 dólares.

Al interior y exterior del país **fichero**, se envía únicamente a los suscriptores. Los cheques y giros deben extenderse a la orden de **fichero**, revista bibliográfica.

Solicito suscripción por 12 números a la revista bibliográfica **fichero**.

Nombre

Domicilio

Adjunto cheque o giro por

Fecha

Firma

mesa de novedad

- ALCOTT, LOUISE MAY. — Mujercitas. Trad. Antonini. Ilustr. de M. Martínez Parma. Buenos Aires, Acme, 1958, 226 p. (Colección Robin Hood). \$
- ALONSO, AMADO. — Gramática castellana. Amado y Pedro Enríquez Ureña. 1er. curso. Buenos Aires, Losada, 1958. 237 p. (Manuales de enseñanza). \$ 40.—.
- AMERICAN VISCOSE CORPORATION. — Manual textil del rayón. Pról. de E. Calderón. Buenos Aires, José Montesó, 1958. 453 p. \$ 220.—.
- ARA, GUILLERMO. — Leopoldo Lugones. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958. (Clásicos argentinos del 3).
- ARMOUR, RICHARD. — Todo empezó con Eva. Carlos Peralta. Ilustr. de Campbell Grant. Buenos Aires, 1958. 183 p. \$ 39.—.
- AZORIN, Seud. de JOSE MARTINEZ RUIZ. — Antología de los clásicos. Buenos Aires, Losada, 1958. \$ 20.—.
- BAZIN, ROBERT. — Historia de la literatura argentina en lengua española. Trad. de Josefina A. de Pról. de Raúl H. Castagnino. Buenos Aires, No. 412 p. \$ 96.—.

fichero

revista bibliográfica

Clasificación, Catalogación
y Comentario de Libros y Discos

Dirección Técnica
Raúl Gustavo AGUIRRE

Supervisión General
Omar Lino BENITEZ

Colaboraron en este número:

Sara Elsa CANEDO
Bibliotecaria especialista en
clasificación

Antonio MAGNETICO
Bibliotecario especialista en
catalogación

Comentarios de
Raúl Gustavo AGUIRRE
Rodolfo ALONSO
Edgardo CANTON
Claudio DAVID

DERECHOS RESERVADOS. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los trabajos publicados sin expresa autorización escrita. Los artículos firmados reflejan las opiniones de sus autores.

Este número de fichero, revista bibliográfica, se imprimió en S.A.G.A., Las Casas 3438, Buenos Aires, Rep. Argentina, bajo la dirección gráfica de Albino Fernández.

Marca Registrada y Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

mesa de novedades

- ALCOTT, LOUISE MAY. — *Mujercitas*. Trad. de M. E. Antonini. Ilustr. de M. Martínez Parma. Buenos Aires, Acmé, 1958, 226 p. (Colección Robin Hood). \$ 18.—
- ALONSO, AMADO. — *Gramática castellana*. Amado Alonso y Pedro Enríquez Ureña. 1er. curso. Buenos Aires, Losada, 1958. 237 p. (Manuales de enseñanza secundaria). \$ 40.—
- AMERICAN VISCOSE CORPORATION. — *Manufactura textil del rayón*. Pról. de E. Calderón. Buenos Aires, José Montesó, 1958. 453 p. \$ 220.—
- ARA, GUILLERMO. — *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958. (Clásicos argentinos del siglo XX, 3).
- ARMOUR, RICHARD. — *Todo empezó con Eva*. Trad. de Carlos Peralta. Ilustr. de Campbell Grant. Buenos Aires, 1958. 183 p. \$ 39.—
- AZORIN, Seud. de JOSE MARTINEZ RUIZ. — *Al margen de los clásicos*. Buenos Aires, Losada, 1958. 166 p. \$ 20.—
- BAZIN, ROBERT. — *Historia de la literatura americana en lengua española*. Trad. de Josefina A. de Vázquez. Pról. de Raúl H. Castagnino. Buenos Aires, Nova, 1958. 412 p. \$ 96.—

- BERNARD, TOMAS DIEGO. — *Escribanos adscriptos; una institución argentina (doctrina, legislación, jurisprudencia)*. Buenos Aires, Valerio Abeledo, 1957. 77 p. Monografías de derecho, 22).
- BERNARD, TOMAS DIEGO. — *Museografía histórica*. Buenos Aires, Anaconda, 1957. 165 p.
- BERNARD, TOMAS DIEGO. — *El secreto profesional del notariado*. Buenos Aires, Perrot-Abeledo, 1958.
- CASTRO, AMERICO. — *Santiago de España*. Buenos Aires, Emecé 1958. 152 p. (Selección Emecé de obras contemporáneas). \$ 60.—
- CHURCHILL, HENRY S. — *La ciudad es su población*. Trad. de Luis Fabricant. Buenos Aires, Infinito, 1958, 255 p.
- DE LATIL, PIERRE. — *El pensamiento artificial*. Trad. Rastros). L 4.50. de Luis A. Bixio. Buenos Aires, Losada, 1958. (Colección Ciencia y Vida). \$ 20.—
- DEL POZO, ANDRES. — *Este río hechizado*. Buenos Aires. Ediciones del Curupí, 1957. 104. p.
- DERISI, OCTAVIO NICOLAS. — *Tratado de existencialismo y tomismo*. Buenos Aires, Emecé, 1957.
- DEXEUS FONT, S. — *Tratado de obstetricia*. 2da. ed. Barcelona, Salvat, 1957. 1 v. \$ 200.—
- EISENSTEIN, SERGE. — *El oficio cinematográfico*. Trad. de Fina Warschaver. Pról. de Carlos Agosti. Buenos Aires. Futuro, 1958. 208 p. \$ 58.—
- EMINESCU, MIHAIL. — *Poemas*. Trad. de María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires, Losada, 1958. 204 p. \$ 40.—
- ERLIJMAN, MAURICIO. — *Construcciones rurales*. Barcelona, Salvat, 1957. 602 p. \$ 434.—
- FERRATER MORA, JOSE. — *La filosofía de Ortega y Gasset*. Trad. de María R. Bengolea. Buenos Aires, Sur, 1958. 88 p.
- FOLLINET, JOSEPH. — *Oratoria; introducción al arte*

de la palabra pública. 2ª ed. Buenos Aires, Ediciones del Atlántico, 1958. 121 p. (Colección Saber para actuar).

- FRAY MOCHO, SEUD. DE JOSE SIXTO ALVAREZ. — *Un viaje al país de los matreros*. Pról. de Germán Berdiales. Buenos Aires, Acmé, 1958. 222 p. (Colección Robin Hood). \$ 18.—
- GREENE, GRAHAM. — *Campo de batalla*. Trad. de Juan Rodolfo Wilcock. 3ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1958. 304 p. (Grandes novelistas). \$ 48.—
- HEMINGWAY, ERNEST. — *Ahora brilla el sol*. Trad. de J. Mora Guarnido y J. E. Hausner. Buenos Aires, Mariel, 1958. 184 p. (Colección Mariel, 7). \$ 25.—
- IGNATOV, S. — *Historia del teatro europeo*. Trad. de Sergio Balaief. Buenos Aires, Futuro, 1958. v. 4: El realismo. \$ 58.—
- LILLI, FURIO. — *Gabrielle D'Annunzio*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1957. 158 p. (Clásicos del siglo XX, 11). \$ 25.—
- LONDON, JACK. — *Miguel, herman ode Jerry*. Trad. De Isidoro Gelstein. Ilustr. de M. Veroni. Buenos Aires, Acmé, 1958. 204 p. (Colección Robin Hood). \$ 18.—
- LORD, WALTER. — *La última noche del Titanic*. Trad. de Rosa S. de Naveira. Buenos Aires, Ediciones selectas, 1958. \$ 45.—
- LUNA, FELIX. — *Alvear*. Buenos Aires, Libros argentinos, 1958. 332 p. (Grandes libros argentinos, 1).
- MAUGHAM, WILLIAM SOMERSET. — *El velo pintado*. Trad. de M. E. Antonini. Buenos Aires, Acmé, 1958. 192 p. (Colección Bolsillo). \$ 15.—
- Las mil y unas noches*. — 2ª serie. Ilustr. por José Sagrilles. Barcelona, Salvat, 1956. 296 p. \$ 822.—
- MISTRAL, GABRIELA, SEUD. DE LUCILA GODOY ALCAYAGA. — *Tala*. Buenos Aires, Losada, 1958. 167 p. (Poetas de España y América). \$ 45.—

- PINTO, JUAN. — *Breviario de la literatura argentina contemporánea (con una ojeada retrospectiva)*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958. (Panorama del siglo XX).
- RADIO CORPORATION OF AMERICA. TUBE DIVISION. — *Válvulas de recepción RCA; manual RC-18*. Trad. de Adolfo Di Marco. Buenos Aires, Arbó, 1958. 392 p. \$ 50.—
- RADIO CORPORATION OF AMERICA. TUBE DIVISION. — *Válvulas de transmisión RCA-TT-4*. Trad. de Adolfo Di Marco. Buenos Aires, Arbó, 1958. 276 p. \$ 50.—
- ROLLAND, ROMAIN. — *Vida de Beethoven*. Trad. de Juan Ramón Jiménez. Buenos Aires, Losada, 1958. 140 p. \$ 20.—
- ROMERO, FRANCISCO. — *Ideas y figuras*. Buenos Aires, Losada, 1958. 151 p. \$ 20.—
- SALGARI, EMILIO. — *El capitán Tormenta*. Trad. de A. J. Grassi. Ilustr. de H. Guzmán, Buenos Aires, Acmé, 1958. 254 p. (Colección Robin Hood). \$ 18.—
- SALINAS, PEDRO. — *Razón de amor*. Buenos Aires, Losada, 1958. 95 p. \$ 15.—
- SERANTES PEÑA, OSCAR. — *Aranceles de honorarios para abogados y procuradores*. Buenos Aires, Roque Depalma, 302 p. (Colección Legislación argentina vigente). \$ 120.—
- TAGORE, RABINDRANATH. — *Ciclo de primavera*. Trad. de Zenobia Camprubí de Jiménez. Buenos Aires, Losada, 1958. 105 p. \$ 15.—
- TAGORE, RABINDRANATH. — *El jardinero*. Trad. de Zenobia Camprubí de Jiménez y Juan Ramón Jiménez. Buenos Aires, Losada, 1958. 137 p. \$ 20.—
- XANDRI TAGÜEDA, JOSE MARIA. — *Elaboración de aguardientes simples y compuestos y licores*. Barcelona, Salvat, 1957.
- ZALDUENDO, EDUARDO. — *Geografía electoral de la Argentina*. Buenos Aires, Ancona, 1958. 238 p.

precio de venta \$ 10.-

fichero

revista bibliográfica VIAMONTE 411 - BUENOS AIRES

Correo Argentino	Central (B)	FRANQUEO PAGADO
		CONCESION 575