

ISMAEL VIÑAS

para una perspectiva de nuestra cultura

Nuestra peculiar situación respecto del orbe europeo, de general dependencia, de colectividad relativamente débil y periférica, nos plantea muy especiales problemas en el orden cultural —tal como ocurre en otros terrenos— del modo más notorio en el económico. Esa situación exige ante todo que nos hagamos cargo de ella, de la particular ambigüedad que nos acarrea, y, todavía, un ejercicio de lucidez tal que nos impida dejarnos arrastrar por la obsesión de su presencia. Es decir, debemos cobrar conciencia de que nuestra situación nos impone atacar nuestros problemas con una perspectiva diferente de la que puede ser útil para los países o comunidades centrales, debemos estar siempre sobre aviso para recordar que nuestros problemas son diferentes porque son los de un país periférico y dependiente. Pero, al mismo tiempo, no debemos permitir que esa diferencia nos oculte el hecho de que es sólo un aspecto de un problema el que varía, no la totalidad de nuestra realidad, aunque sea la perspectiva total la afectada.

Tales advertencias parecen más bien obvias. Y, sin embargo, nuestro pasado, aun nuestro presente, es un continuo oscilar entre ambos extremos. O desdenamos la especial situación en que estamos colocados, o llegamos hasta negar nuestra participación de la común condición humana. Con el agravante de que tendemos a confundir esa condición humana con la especial situación de los europeos —tan especial como la nuestra, con diferente signo.

Pero en el fondo de cualquiera de las actitudes adoptadas se oculta generalmente una disposición de inferioridad frente a Europa, mucho más riesgosa porque la encubrimos. Eso deforma constantemente nuestro pensamiento. Nos enredamos así en una constante búsqueda y exhibición de pruebas de nuestra existencia, de hechos diferenciales que nos revelen como sujetos ante esa Europa para la que no somos más que objetos: objetos de explotación, objetos de curiosidad. Rastreamos y erigimos datos que nos permitan sentir que tenemos una esencia como colectividad, una esencia reconocible, inmutable, en la que afirmarnos. Nos sentimos frente a Europa como *lo otro*, como lo excéntrico, es decir, terminamos aceptando y hasta exhibiendo la visión que ellos tienen de nosotros, y que parte de sentirse el europeo el centro, el sujeto del mundo. Pretendemos negar el hecho de nuestra dependencia, nos negamos a aceptarlo, a asumirlo, lo enmascaramos en el ecumenismo de los liberales o lo rechazamos por la trasmutación de meros hechos a esencias, como los nacionalistas. Tradición, folklore, o, a la inversa, zambullida en lo abstracto, todo es en el fondo lo mismo: negativa o incapacidad de plantear el problema en sus términos reales.

En la literatura, expresión al fin por autonomía de las situaciones culturales, es donde la cuestión se da en forma más compleja y donde con más minuciosidad se documenta. Nos aferra-

ISMAEL VIÑAS

para una perspectiva de nuestra cultura

pág. 1

J. A. MAIHEU

norman mc laren y el cine experimental

pág. 2

OMAR LINO BENITEZ

nociones de catalogación, redacción y uso de las fichas

pág. 4

ALBERTO VANASCO

de los teléfonos blancos al sadismo rosa

pág. 5

DAVID VIÑAS

el privilegiado

pág. 7

fichas bibliográficas

pág. 9

ADOLFO PRIMO

la literatura de izquierda el grupo boedo

pág. 17

EDGAR BAYLEY

FRANCISCO MADARIAGA poemas

pág. 21

FRANK MEMELSDORFF - RODOLFO ALONSO

misiones culturales

pág. 22

mos al paisaje, a los tipos humanos, a las costumbres, no como hechos circunstanciales, debidos a nuestra particular, histórica, forma social, sino como a arquetipos que nos hacen gozar el consuelo de reivindicar una esencia propia, oponible, al mundo que existe en torno. Esa ilusión se desvanece fácilmente ante la realidad, que demuestra el carácter fabuloso de esos arquetipos desintegrados —si es que en verdad existieron— aun como meros hechos ante las cambiantes condiciones sociales. Ya nos hemos resignado a no tener más gauchos en los que refugiarnos. Pero entonces recurrimos a otras circunstancias más permanentes: la tierra, su extremada grandeza frente al hombre en comparación con lo que ocurre en Europa, el tamaño o la potencia desmesurados del paisaje, la llanura, la selva, que pueden ser más fácilmente señalables como inmutables. Y los erigimos como factores de una esencia argentina —o americana. Combinada con ellos, o sola, la tradición, los usos más o menos parecidos, nos permiten intentar una Argentina platónica a cuyo modelo ajustarnos y cuya esencia exhibir ante los demás y ante nosotros mismos para sentirnos confirmados en nuestra existencia.

Pretendemos así definirnos por lo inerte: el pasado, lo geográfico. Pero el hombre y lo que produce y a su vez lo condiciona, su cultura, es acti-

vidad, no pasividad e inercia, no simplemente situación, sino, a partir de ella, creación, proyecto.

Al sentirnos a nosotros mismos como *lo otro*, como lo exótico, al no sentirnos *el hombre* —tal como se siente el europeo—, al sentirnos como una variedad del hombre, excéntrico o disminuido, nos rebelamos. Esa rebeldía es ya un paso adelante hacia el encuentro con nosotros mismos. Pero no podemos mistificarnos ni demorarnos continuamente en la rebeldía. Es necesario que asumamos la condición total del hombre, tanto como nuestra situación peculiar, si queremos ser capaces de discutir esa condición humana, de plantearla dramáticamente. No existen ni misteriosas fatalidades ni felices predeterminaciones. Hemos de asumir lo que tenemos, no entregarnos a lo que tenemos, porque la cultura, más interrogación al fin que respuesta, habrá de elevarse como proyecto hacia un horizonte también en proyecto. La crisis del orbe europeo, que significa la crisis total de nuestro encuadre, nos facilita plantear la cuestión íntegramente, abriéndonos una coyuntura que era impensable cuando —hasta hace poco nomás— era aquel un mundo que parecía estabilizado e inmovible. Estamos obligados no sólo a tomar nuestras particularidades sobre nuestras espaldas sino el peso del mundo, un universo que transitoriamente aparece con su esqueleto al desnudo.

Cuando se agotó gradualmente la "avant-garde" francesa tras las grandes obras surrealistas de Dalí y Buñuel, parecía que las fecundas experiencias de un cine más libre y audaz que el que se refugia en las normas tradicionales de lo dramático-narrativo, iban a caer en el amaneramiento de los círculos "snobs". Este peligro constante que corre el arte avanzado y que puede cerrar sus propias posibilidades de búsqueda intransigente, se aleja ahora gracias a obras y realizadores que asumen la alegre y creativa misión de renovar el lenguaje y la sensibilidad del cine, rompiendo con sus tabús y sus maniobras comerciales.

La renovación actual del cine experimental —y su acercamiento sin compromisos a toda clase de públicos— corresponde en buena parte a hombres como Len Lye y Norman Mc Laren, capaces de introducir en la entraña del más completo y amorozado de los medios de expresión, una libre y gozosa labor personal.

Hablemos de Norman Mc Laren. Este silencioso y tímido escocés, "que prefiere hablar dibujando", según nos dijo una vez, nació en Stirling en 1914. En la escuela de arte de Glasgow despertó su interés por el cine al intervenir en grupos de filmación formados entre condiscípulos. Allí realizó sus primeras experiencias mediante el proceso que iba a hacerlo famoso: pintando un juego de dibujos abstractos sobre una copia fuera de uso que lavó hasta dejar el celuloide transparente.

John Grierson, el gran animador de la escuela documental inglesa, descubrió el talento del joven Mc Laren en un concurso de films de aficionados donde actuó como jurado. Lo llamó entonces al "British General Post Office Film Unit" del cual era director. Mc Laren hizo su aprendizaje junto a Cavalcanti y Evelyn Spice y dirigió cuatro films para el citado grupo (G. P. O. fué su sigla, famosa en la historia documentalística inglesa), entre 1937 y 1939. Es interesante señalar que durante su permanencia allí comenzó sus experiencias con sonido sintético. Por breve tiempo abandonó Mc Laren en 1939 el G. P. O. para hacer una película en el Film Centre (*The Obedient Flame*) empresa dedicada a rodar documentales para la industria. Más adelante, siempre en 1939, Mc Laren se trasladó a Nueva York, donde realizó algunos films para el Museo Guggenheim de Arte no Objetivo. A esta serie pertenecen (entre 1939 y 1941) "Allegro", una abstracción con el método sin cámara y sonido dibujado; "Scherzo", "Doots and Loops", "Stars and Stripes", "Boogie-Doodle", "Rumba" y "Spook Sport". Todos estos films salvo los dos últimos han sido exhibidos en Buenos Aires en proyecciones no comerciales.

En Nueva York continuó Mc Laren sus ensayos sobre sonido sintético y creó una técnica que desarrolló hasta producir una escala cromática de alrededor de cinco octavas de extensión.

En 1941 John Grierson vuelve a influir en el destino de nuestro realizador. Había organizado y dirigía por ese tiempo el "National Film Board" del Canadá y volvió a llamarlo para integrar dicho organismo estatal dedicado a la filmación. Mc Laren permanece allí desde entonces y gracias a la inteligente comprensión de ese grupo ha proseguido sus experimentaciones con tranquilidad económica y libertad de creación. Lo cual por cierto ha redundado en beneficio del N. F. B., que gracias a Mc Laren ha adquirido un prestigio internacional que no hubiera alcanzado seguramente con las consabidas películas de propaganda y turismo que suelen propiciar estos organismos gubernamentales.

En 1949 la Unesco envía a nuestro artista a China. Su labor era en principio determinar la utilidad de los elementos gráficos —desde carteles a films— en la campaña de alfabetización, la enseñanza sanitaria, etc., en lugares donde la educación y los medios de difusión eran precarios y difíciles de obtener. También preparó un grupo de artistas chinos en las técnicas de animación (films dibujados). Un libro de la Unesco, "The Healthy Village", reseña esta empresa y la vital colaboración de Mc Laren. La Unesco ha utilizado posteriormente y en distintas ocasiones, los servicios de otros artistas del N. F. B. adiestrados por Mc Laren, en proyectos de educación visual emprendidos en diferentes partes del mundo.

En 1950 y en 1953, Norman Mc Laren realizó films tridimensionales: "Around is Around" y

J. A. MAIHEU

norman mc laren y el cine experimental

"Now is the Time", a pedido de Raymond Spottiswoode para ser incluidos en el Festival de Gran Bretaña. Constituyen por cierto, la única manifestación de valor artístico en la oscura cronología del film en relieve.

En 1953, la Unesco vuelve a pedir el concurso de Mc Laren, esta vez para ir a la India, donde adiestró en su técnica a los cineastas indúes para realizar diversos proyectos educativos mediante el film. Debemos agregar la mención de los sucesivos lauros obtenidos por sus films en diversos certámenes, entre ellos la consagración —y el descubrimiento, para la crítica internacional— de su obra a través de "Blinkity Blank", premiada en Cannes en 1955.

Hablemos ahora de los recursos creadores que ha utilizado Mc Laren en su numerosa y variada obra. Una primera clasificación de orden general nos permite agrupar sus films en dos categorías fundamentales: los pintados a mano, donde no existe el intermediario mecánico de la cámara (como "Begone Dull Care") y aquellos donde ésta es utilizada. En este último grupo utiliza diferentes técnicas: pintura al pastel, con filmación cuadro por cuadro, filmación directa de la realidad pero con trucos especiales, etc. El sonido sintético es utilizado en ambos grupos, a veces combinado con música instrumental grabada en la forma corriente y otras pintado directamente sobre la banda sonora y luego fotografiado.

Comenzaremos por describir los films realizados sin cámara. Ya mencionamos cómo las circunstancias indujeron a Mc Laren a emplear una técnica poco onerosa. Como en tantas ocasiones, estas limitaciones mecánicas y de material constituyeron un acicate para la imaginación creadora y un punto de partida para nuevas investigaciones.

Mc Laren, como Len Lye, Alexeief y Reininger, dibuja solo sus películas. Debe recordarse que para hacer una película de sólo cinco minutos, debe tomar un rollo de 150 mts. más o menos, en el cual dibuja fotograma por fotograma. Cada fotograma o cuadro difiere ligeramente del anterior. Naturalmente hay veinticuatro pinturas o dibujos separados en un segundo de proyección a la velocidad normal de 24 cuadros por segundo del cine sonoro; así, hacen falta más de 7.000 dibujos para los cinco minutos de la proyección. La música es grabada previamente: se marca sobre la película virgen la longitud que abarca cada nota o melodía, señalando ritmos, golpes, crescendos, etc.; de este modo se pueden planear las imágenes visuales con exactitud, sobre una longitud que generalmente cubre un metro de película (recuérdese que estos films ilustran a veces, como en "Fiddle de Dee", una obra musical). Las experiencias de sonido sintético comenzaron también sin ayuda de elementos mecánicos. Los alemanes y rusos —el mismo Mc Laren cita a Aazamov, Voinov y Pfenninger— fueron los primeros en experimentar con sonido de formas geométricas al comienzo de la era sonora. En 1933, Jack Elliot utilizó asimismo el sonido dibujado, directamente sobre la película y sin cámara. El terreno estaba muy poco explorado de todos modos, desde un punto de vista artístico y Mc Laren obtuvo resultados muy felices perfeccionando su función auditiva y cinemática. El mismo explica sus ideas en una entrevista con Forsyth Hardy (1951): "Deseo imaginar el sonido sintético, sería mejor llamarlo sonido animado, como un nuevo medio, con una nueva serie de cualidades inherentes y limitaciones. Como instrumento rítmico es definitivamente superior a la mayoría de los instrumentos tradicionales en la sutileza, la velocidad y la complejidad de los ritmos, ya que para cada uno de éstos, pueden planearse cuidadosamente con anterioridad." Muchos realizadores han trabajado en la creación de sonidos sintéticos; recordemos a los hermanos Withney y además a las modernas corrientes de la música concreta. Pero

pocos han probado el dibujo de modulaciones sonoras directamente sobre la película. En síntesis puede decirse que su principio reside en invertir el proceso mediante el cual se graba el sonido de un film, donde las vibraciones sonoras excitan una célula fotoeléctrica que los transforma en impulsos luminosos que impresionan la emulsión de la banda sonora. Al dibujarse en la banda, los trazos (cuidadosamente graduados y clasificados) se transforman al proyectarse, en ondas sonoras. Los últimos ensayos de Mc Laren con sonido sintético, v. gr. en "Vecinos", no son dibujados directamente sino que se dibujan previamente en tiras de cartón que luego se filman. Esto se ha sistematizado en esa forma para lograr un control exacto y variedad de efectos. Estas cartulinas son tiras largas (de 1 x 12 pulgadas) cada una de las cuales representa un semitono, abarcando en total cinco octavas. Son pues una especie de "notas recortadas" que pueden combinarse a voluntad. Un agudo representa por ejemplo, 120 reproducciones de la misma figura, un grave, 12 ó 20. "Así, mediante la simple fotografía de la banda sonora, el artista controla cada sonido y puede matizar densidad, volumen, colorido y tonalidad en todas las notas. Controlar el nivel dinámico de cada nota es uno de los más importantes hallazgos de la música dibujada. El volumen se ajusta mediante simples variaciones de exposición de la película o enmascarando parte de la forma fotografiada, que puede limitarse a la mitad o a un tercio de su visibilidad ante la cámara. La tonalidad, la armonía y el eco nos lo da el grado de la exposición" (Paul Gotch). Hablar de las posibilidades del método significa entrar en el fascinante campo de la música experimental.

Sigamos ahora el proceso de la creación de la imagen. El dibujo lo efectúa Mc Laren con ayuda de un aparato bastante simple, diseñado por él mismo, y cuya finalidad es mantener fija la película, moverla de un fotograma a otro y al mismo tiempo proveer de un sistema de inscripción exacto entre imágenes. El aparato en su forma actual es la aplicación de una ventanilla común de cámara con mecanismo de arrastre y un sistema óptico (semejante al pantógrafo óptico) que refleja la imagen dibujada ya sobre el fotograma siguiente. Plumas, pinceles, tintas y pinturas transparentes son utilizadas para dibujar las imágenes en el orden natural de la proyección. Una vez terminada, la pieza de film es utilizada como patrón o negativo del cual se sacan copias en la forma corriente. Una característica funcional de este método es la abstracción y sintetismo de los elementos: en una superficie de 18 x 24 mm. no se puede, como es lógico, dibujar escenas complejas y minuciosas, con detalles y personajes. La "personalidad" de estas formas lineales y geométricas depende íntegramente del movimiento. Como dice William Jordan, "esta confianza en el puro movimiento es uno de los más típicos rasgos de los films de Mc Laren". (Como ejemplo de esta técnica pueden verse "Dots", "Stars and Stripes" y "Hen Hop"). Pasemos ahora a otro método de animación sin cámara, la utilizada en "Fiddle-de-Dee" y "Begone dull care". Aquí desaparecen las separaciones entre fotogramas. En ambos films la imagen crea sus ritmos y sensaciones de acuerdo a una banda sonora grabada previamente. Secciones de película, de hasta un metro de longitud, se pintaron a un tiempo, abarcando así notas o frases melódicas de acuerdo a la banda acotada. Tintas de color y pinturas transparentes se aplican sobre ambas caras de la película. Diferentes calidades y texturas se logran mediante efectos de pincladas, grano, raspando la pintura fresca, apretando telas de distintas tramas, rociando la película con pintura y aún con tierra o polvos sobre la superficie húmeda.

En la proyección el efecto es la sucesión vertigi-

nosa de formas indeterminadas, sin cesar cambiantes. Es un efecto de orden puramente sensitivo, de estímulos visuales que se combinan con los sonidos. Algunas formas y colores se repiten como temas de una partitura, tal la imagen del pájaro, (en Fiddle) pequeña forma negra que danza entre la fuga de líneas, superficies y manchas de color. Los colores amarillos corresponden generalmente a los agudos y los rojos a los sonidos graves. La obra más reciente de Mc Laren en este estilo es "Blinkity Blank" donde utiliza también el fenómeno de la persistencia retiniana.

TECNICAS CON CAMARA

Entre éstas figura la que el autor llama método del pastel. Combina la fotografía y la cámara y permite el uso de claroscuros. Aunque ya en otras películas había ensayado este método en algunas secuencias, lo usó integralmente por primera vez en "La haut sur les montagnes" (1946) y "La Poulette Grise" (1947). Estas canciones folklóricas imponían un tratamiento visual pausado y poético. La obra consiste en el registro de las fases en que se va transformando una pintura de caballete, estática; la cámara funcionaba cada cuarto de hora, aproximadamente, en cortos trozos unidos mediante fundidos y el resultado al cabo de tres semanas, según cuenta el autor, fué un trozo de cartón muy gastado con un dibujo muy inexpresivo y 400 pies de película que registraban la metamorfosis de una serie de gallinas (habla de "La poulette grise"): "en cierto modo la película era un subproducto de la ejecución de una pintura", donde la evolución era más importante que la pintura terminada.

Decía Valery que las obras son los residuos muertos de los actos vitales del creador...; aquí en cambio, lo que permanece, en la visión dinámica y ubicua del cine, son las imágenes intermedias, que cobran una extraña y onírica personalidad.

Otro efecto de esta técnica lo encontramos en "C'est l'aviron" (1945). Aquí se utilizaron las posibilidades del "zoom stand" que se usa en los dibujos animados corrientes para los efectos de escena. Se hicieron más de cien dibujos con pintura blanca sobre fondo negro. Cada cartón fué filmado con la cámara avanzando hacia él. Cada dibujo era ligeramente sobreimpreso sobre el anterior (rebobinando un poco de película). Otros efectos, como la canoa en primer plano que parece conducir al espectador, se registraron posteriormente mediante simples trucos de laboratorio. Esta técnica, que Mc Laren llama "plunger", produce una intensa impresión de profundidad, casi tridimensional, como si la cámara penetrara en el dibujo, atravesándolo.

En este film el efecto estereoscópico es una ilusión óptica, que demuestra con medios planos, el sentido de la perspectiva y el movimiento característicos de Mc Laren. No resulta raro entonces que sus dos películas estereoscópicas fueran verdaderas creaciones originales, que explotan avizoramente el nuevo ámbito. Estas películas, ya citadas, fueron filmadas en parte en forma corriente y en algunas secuencias se pintaron en forma directa. La característica más sorprendente es que el espacio tridimensional está logrado a partir de un material temático de dos dimensiones, es decir, dibujos planos, tanto en el papel como en el film. Es demasiado complejo y técnico el proceso de laboratorio empleado para que lo describamos con extensión. Baste decir que se basa en un delicado procedimiento de exposiciones dobles. Al opinar sobre la tercera dimensión, Mc Laren observa que "si bien añade un elemento sensorial a la forma cinematográfica, su importancia está en el mismo plano que el color". "El movimiento", añade, "continúa siendo la entraña del cine".

En esta revisión de procedimientos no debemos olvidar los films de imágenes reales. Ya en "Mony a Pickle" (1939) utilizó muebles que se movían solos. Se basa pues en trucos de cámara conocidos desde Méliés y que en su forma más simple consisten en la detención de la cámara para continuar en otra fase del movimiento. También se pueden establecer mediante diferentes velocidades de toma, discontinuidades que parecen afectar toda la lógica del mundo físico. (Una imagen típica es la bailarina de amplias polleras que es tomada giran-

COOPERATIVA DE EDICIONES CULTURALES Ltda.

(en formación) fundada el 30 de octubre 1958

Constitución y objeto:

Artículo 1º — Bajo la denominación de COOPERATIVA DE EDICIONES CULTURALES LIMITADA, se constituye en la ciudad de Buenos Aires una sociedad cooperativa, que se registrará por las disposiciones de los presentes estatutos y por la Ley Nacional N° 11.388, en todo lo que no se hubiese previsto en los mismos.

Art. 2º — La cooperativa tendrá por objeto:

- Difundir por todos los medios las manifestaciones de las letras y las artes;
- Promover la regular aparición de una revista de cultura de carácter amplio o interés general y de cualquier otra que tenga entre sus fines el de hacer conocer los problemas y realizaciones en el dominio de la cultura;
- Asegurar la regular aparición de las publicaciones periódicas "CONTORNO", "POESIA buenos aires" y "fichero, revista bibliográfica";
- Adquirir o producir por cuenta de la sociedad y distribuir entre sus asociados cualquier elemento o material destinado a favorecer actividades literarias o artísticas;
- Fomentar el espíritu de previsión y economía y, en general, propender a la defensa de los intereses literarios, artísticos y económicos de sus socios.

De los socios:

Art. 5º — Podrá ser socio de esta cooperativa toda persona de existencia ideal o visible que acepte los presentes estatutos y reglamentos sociales y no tenga intereses contrarios a la misma.

Del capital social:

Art. 9º — El capital social es ilimitado y constituido por acciones indivisibles, transferibles y nominativas de PESOS MIL (m\$ñ 1.000,—), pagaderas al suscribirse o en cuotas no inferiores de pesos doscientos (m\$ñ 200,—) por mes.

asegure la regular aparición de:

CONTORNO
POESIA buenos aires
fichero revista bibliográfica

suscribiendo acciones en viamonte 411 - buenos aires

do a poca velocidad; luego al proyectarse a la velocidad normal —fué impresionada con la cámara a gran velocidad— parece girar velozmente mientras la pollera permanece casi rígida). "Two Bagatelles", "Neighbours" (1953) y "A chairy Tale" (1957) expresan esta nueva faceta del humor de Mc Laren, a veces de un violento y poético expresionismo.

LA OBRA Y SU SIGNIFICACION

Las ideas de Mc Laren sobre sus films son muy características y su obra responde a estas premisas fundamentales: reducir los intermediarios, tanto técnicos como humanos entre la concepción de la obra y el film terminado; ejecutar personalmente todas las fases posibles y por último, dar un amplio margen a la improvisación en el momento de filmar o dibujar. El mismo ha dicho en una oportunidad sobre sus películas:

"Hacerlas es una operación personal desde el principio al fin...; he tratado de preservar en la relación con el film, la misma soledad e intimidad que existe entre el pintor y su tela. Esto es más bien una dificultad, pues en un caso solo intervienen una varilla de madera con un penacho de pelo de camello entre el artífice y el resultado final; en el otro, actúan una elaborada serie de procesos mecánicos, químicos y ópticos, lo cual se convierte en un perfecto terreno de cultivo para la ausencia de intimidad, las frustraciones, los sentimientos enfermizos y la hostilidad entre el artista y su obra terminada. Por lo tanto mi filosofía militante es

ésta: trabajar con un pincel en una tela es un simple y directo placer — trabajar en una película debe ser lo mismo".

Esta declaración clave es un profundo testimonio de su humanísimo sentido del trabajo creador. Señala a cada hombre cómo puede colaborar para que todo un campo de la expresión le sea accesible sin depender de la compleja industria del espectáculo. Mc Laren ha advertido perfectamente uno de los peligros actuales del hombre; su inadaptación a los rápidos cambios de la técnica, al automatismo progresivo, al cambio de todos los metros de la sensibilidad y el pensamiento.

En una forma amable pero firme y rigurosa se ha empeñado en enseñar a todos (es interesante destacar su éxito entre los niños) el valor de las formas y los colores puros en abstracciones que, paradójicamente, están llenas de vida.

Su obra desempeña así —además de su estricto valor de arte— un papel importante en la reeducación visual del público actual, demasiado alejado por muchas razones, de la sensibilidad y el sentido del arte de nuestro tiempo. El lema de "Fiddle-de-dee", "divertir y distender", es una invitación simple a los sentidos para liberarse de las cadenas de la costumbre.

Y sin tener en cuenta sus implicaciones más serias y profundas es ya algo muy serio el hacer experimentar a públicos cargados de convenciones visuales y sonoras —lo mismo que espirituales— la liberación que produce el descender el telón frente a toda nueva visión.

Entre las preguntas que se formulan a la biblioteca las más comunes son:

- ¿Qué libros posee de un determinado autor?
- ¿Existe en la biblioteca un libro con el título tal?
- ¿Qué libros posee sobre determinada materia?

Para responder a estas preguntas, la biblioteca debe contar con:

a) Un *Catálogo alfabético de autores*. En él están representados los libros según los nombres de sus autores, sean tanto personales como entes corporativos, y aun en los casos de no tener autor, según la primera palabra del título.

b) Un *catálogo alfabético de títulos*. En el que se representan los libros ordenados alfabéticamente según sus títulos.

c) Un *catálogo de materias*. Este puede ser sistemático o alfabético.

En el *catálogo sistemático*, los libros están representados según las relaciones científicas y lógicas de su contenido, ordenando los conocimientos, dentro de una misma materia, de lo general a lo particular. Como elementos de ordenación se utilizan generalmente símbolos numéricos o letras y números.

En el *catálogo alfabético*, los libros se representan según las palabras que expresan su contenido, ordenados alfabéticamente.

Para confeccionar estos catálogos se usarán fichas de tamaño universal (12,5 x 7,5 cm.), de papel fuerte para que puedan resistir el continuo uso. El uso de fichas permite agregar y retirar fácilmente toda información posibilitando mantener los catálogos al día. Es conveniente adoptar la perforación que indican las fichas de esta revista a fin de poder mantenerlas sujetas a la gaveta por medio de un vástago, y evitar así que los lectores las retiren o alteren su orden.

REDACCION DE LAS FICHAS

Ficha principal. Esta ficha contiene los datos básicos para la confección de todas las demás fichas pertenecientes a una misma obra. Estos son:

- Palabra de orden principal, es decir, la correspondiente al autor principal.
- Transcripción de la portada. Comprende: título, subtítulo, nombre del o de los autores, traductores, ilustradores, etc., y edición.
- Notas tipográficas. Comprenden: lugar de edición, nombre del editor o impresor y fecha.
- Notas bibliográficas. Comprenden: número de páginas o de volúmenes, ilustraciones, tamaño y nota de serie.
- Notas especiales. Son las que sirven para complementar, relativas al

4 nociones de catalogación redacción y uso de las fichas

libro, sus autores, contenido, etc., y que no se incluyen en los anteriores datos.

Cuando la confección de las fichas se hace en forma manuscrita, si se escribe con letra clara y uniforme, el aspecto es aceptable, pero debe preferirse, siempre que sea posible, la escritura a máquina, en el tipo llamado "elite".

La indicación de estos datos parece a primera vista fácil, pero el hecho de que aparezcan libros de un mismo autor en el que éste figura con distintos nombres, o de varios autores sin que se pueda determinar cuál es el principal, u obras redactadas por entes corporativos (sociedades, institutos), publicaciones de reparticiones oficiales, libros anónimos, traducciones, extractos, etc., plantea al catalogador una serie de problemas a los que es necesario dar correcta y adecuada solución.

En los *códigos de catalogación* están contemplados y resueltos la mayoría de los problemas que se presentan al catalogador, mediante normas que permiten conseguir uniformidad en la redacción y confección de las fichas. Sin tener como base un código de catalogación no se podrá obtener un catálogo eficiente.

La aplicación completa de estas normas es a menudo compleja. Teniendo en cuenta que en las bibliotecas populares no será necesario, corrientemente, aplicar todas las normas, trataremos aquí de sintetizar las fundamentales.

Hemos visto cómo el primer dato que debe consignarse en la ficha principal es la palabra de orden correspondiente al autor (encabezamiento de autor).

Para conseguir uniformidad en la redacción de los encabezamientos de autor es necesario consignarlos siempre de la misma forma, aunque aparezcan, en los libros, con variantes.

Para esto es necesario hacer una investigación previa, a fin de determinar el nombre completo y correcto del autor en su lengua vernácula, consultando a tal fin, las enciclopedias, diccionarios biográficos, etc.

Supongamos, por ejemplo, que se quiere catalogar un libro del que figura como autor *Chamico*. Consultamos los diccionarios biográficos y localizamos la información de que *Chamico* es el seudónimo de *Conrado Nalé Roxlo*. En la biblioteca ya se han catalogado obras donde el autor figuraba como *Conrado Nalé Roxlo*. Se deberá, por lo tanto, unificar el encabeza-

miento y registrar todas las obras de este autor por *Nalé Roxlo, Conrado*, haciendo una ficha de referencia por el seudónimo. Ej.:

Chamico, seud.

véase

Nalé Roxlo, Conrado

Será necesario en todos los casos, antes de asignar un encabezamiento de autor, verificar en el catálogo si ya no ha sido asignado con anterioridad y, en caso afirmativo, escribirlo siempre de la misma manera. Ej.: Shakespeare, William (aunque en un libro figure como W. Shakespeare y en otro como Guillermo Shakespeare).

¿QUIEN ES EL AUTOR DE UNA OBRA?

Se considera autor a la persona o ente responsable de la redacción de una obra.

Autor personal:

- Las obras escritas por un autor se catalogan bajo el apellido, seguido, después de una coma, del nombre personal.
- Una obra escrita por dos o más autores sin que se especifique qué parte ha escrito cada uno, se encabeza por el nombrado en primer término y se hace ficha secundaria para cada uno de los restantes (véase ejemplo N° 1, en apéndice).
- Dos o más obras individuales editadas juntas con una portada común y la indicación de cada una de las partes, se catalogan por el autor de la primera, transcribiendo la portada completa, y haciéndose fichas secundarias para los demás autores agregando además el título particular en cada caso. (Ej. N° 2).
- Si varios autores publican una obra, con un título común, y se indican las partes escritas por cada uno de ellos:
 - Si tiene un director responsable, se cataloga por éste. (Ej. N° 3).
 - Si no hay un director, se cataloga por el título, poniéndose, en este caso, la primera palabra que no sea artículo en mayúsculas (ej. N° 4).
- Las antologías, selecciones, extractos, etc. de un solo autor se catalogan por el autor principal, haciéndose fichas secundarias para el compilador.
- Las antologías de los escritos de varios autores se catalogan bajo el nombre del compilador.

COMO SE ESCRIBE EL NOMBRE DE AUTOR

Los datos personales de un autor determinado deberán escribirse siempre de la misma manera, tanto si aparece como autor principal, colaborador, traductor, etc.

Se comenzará por el apellido, seguido, después de una coma, del o de los nombres en idioma de origen y tratando de desarrollar las iniciales, esto es, completos. Ej.:

Alberdi, Juan Bautista
Burgos, Fausto
Carcopino, Jérôme
Goethe, Johann Wolfgang von

Apellidos compuestos. Los apellidos compuestos se catalogan bajo el primero de ellos, tanto si se escriben separados como unidos al siguiente o a los siguientes por un guión o por una partícula gramatical.

Excepciones: En Inglaterra, Holanda y países escandinavos se acostumbra poner en primer término el apellido materno o del padrino. Es necesario entonces posponerlos, haciendo las referencias necesarias. Ej.:

William Somerset Maugham
debe encabezarse:

Maugham, William Somerset en vez de Somerset Maugham, William del cual se hará una referencia (Ej. N° 5).

Apellidos con prefijos. Los prefijos se consideran formando parte o no del apellido según el uso de los distintos países:

- En los apellidos españoles y portugueses se posponen.
- En los apellidos italianos los prefijos forman parte del apellido y por lo tanto, no se posponen.
- En los apellidos franceses los artículos simples y las preposiciones articuladas indivisibles se consideran formando parte, y se anteponen.
Las preposiciones simples se posponen.
- En los apellidos holandeses, alemanes, escandinavos, las preposiciones se posponen.

Seudónimos. Los autores que usan seudónimo se catalogan por el nombre verdadero. Del seudónimo, se hace referencia remitiendo al nombre verdadero.

Cuando no se puede determinar el nombre verdadero, se cataloga por el seudónimo agregando en el encabezamiento la indicación seud.

Pero si el autor es más conocido por el seudónimo se utilizará éste como palabra de orden, agregando el nombre verdadero. Ej.:

Booz, Mateo, seud. de Miguel Angel Correa
Del nombre verdadero se hace referencia al seudónimo.

Publicaciones oficiales. Se catalogan bajo los nombres de los países, provincias, ciudades, etc., en español, seguidos de los nombres de los ministerios, departamentos, oficinas, etc., directamente responsables de su publicación, en su idioma original, y con su nombre más reciente. Ej.: Argentina. Caja nacional de ahorro postal.

Francia. Direction générale de sécurité social.

Salta (Provincia). Ministerio de economía, finanzas y obras públicas.

De las otras formas o denominaciones, así como del nombre del ministerio del cual depende la repartición responsable de la publicación, se hacen referencias.

Ibarz Aznárez, José, colab.
Babor, José A.
Química general moderna, por Joseph A. Babor, y José Ibarz Aznárez ... 4. ed. española ... Barcelona-Buenos Aires, Manuel Marín [1950]
xxv, 902 p. ilustr., pleg. 23,5 cm.

Ej. Nº 1 a

Babor, José A.
Química general moderna, por Joseph A. Babor, y José Ibarz Aznárez ... 4. ed. española ... Barcelona-Buenos Aires, Manuel Marín [1950]
xxv, 902 p. ilustr., pleg. 23,5 cm.

Ej. Nº 1 b

POETAS gauchescos; Hidalgo - Ascasubi - del Campo. 2. ed.
Buenos Aires, Losada [1945].
366 p. 20 cm. (Ant. port.: Colección de textos literarios, dir. por Amado Alonso)

Edición con estudio de Eleuterio F. Tiscornia.

Ej. Nº 2

Ballesteros y Beretta, Antonio, dir.
Historia de América y de los pueblos americanos ... Barcelona-Buenos Aires, Salvat, 1945.
v. 25 cm.

Ej. Nº 3

MANUAL de bibliotecología; para bibliotecas populares, por Juan Albani, J. Federico Finó, Carlos Víctor Penna, Emilio Ruiz y Josefa Emilia Sabor ... Buenos Aires, Kapelusz [1951]
xxi, 259 p. ilustr. (Dorso ant. port.; Contribuciones bibliotecológicas, 1)

Ej. Nº 4

Somerset Maugham, William
véase
Maugham, William Somerset

Ej. Nº 5

OMAR LINO BENITEZ

de los teléfonos blancos al sadismo rosa

A este aire que respiro le debo todo lo que soy y lo que he hecho. ¿Cómo serle infiel? - INGMAR BERGMAN

Hay dos actitudes frente a la realidad: la del que se acerca con suavidad, enamorándola, ennoviándola, y la del que en su impaciencia por alcanzarla sólo vislumbra el camino más corto: el atropello. Es decir: el amor o la violencia.

Es sintomático que en las cinco películas argentinas estrenadas últimamente se historie una violación, no siendo la violación una constante fundamental en nuestra sociedad. Es que la violencia es un síntoma, en estos casos, de una de esas actitudes del espíritu frente a nuestras cosas.

En efecto: en "Alto Paraná" un desconocido viola a una de las protagonistas junto al río. En "Isla Brava" tres hombres agotan el argumento persiguiendo a Elsa Daniel por toda la isla, durante una hora, para lo mismo. En "El trueno entre las hojas" unos paraguayos se traen intenciones parecidas. En "El Secuestrador", para que resulte más macabro, la violación sucede en un cementerio. En "El Jefe", los muchachos que protagonizan el film no piensan otra cosa respecto de dos chicas que llevan engañadas y a una de las cuales, finalmente, matan. Por lo demás, todos estos sucesos ocurren junto al río, por lo cual el Paraná se nos presenta como un gran caudal bordeado de mujeres mancilladas. Es decir: el leit motiv, la idea central es siempre la violación y es esto lo que debemos analizar.

No interesan para este examen "Alto Paraná" ni "Isla Brava". En ambos se apela al viejo recurso de eludir conflictos sean ya humanos, de ambientes o argumentales. Se procede directamente a escamotear la realidad, falsificando los hechos. Se supone que la acción debe transcurrir en el Delta o en Corrientes, pero los personajes son importados de la calle Corrientes y ni un momento se distrae la cámara para mostrar el contorno. En "El trueno entre las hojas" se han evitado, igualmente, las magníficas posibilidades que encerraba el cuento de Roa Bastos, del cual sólo ha quedado el título. Es, por lo tanto, en "El Secuestrador" y en "El Jefe" donde se juega la trascendencia de esta nueva etapa, y las que requieren y hacen positivo el debate, a las que debemos agregar la documental realizada por Fernando Birri en Santa Fe, "Tire Dié".

La expectativa del público, demostrada por el interés de la concurrencia que llenó las salas, indica que ese espectador argentino, tan hipovalorado y despreciado por los productores nuestros, se identifica con la suerte del cine nacional y cree en él en esta nueva oportunidad que le brinda. El descrédito de la gente, directores y artistas, que hasta ahora desprestigiaron la producción argentina; las nuevas condiciones económicas y sociales que ofrecen una mejor ayuda y libertad para expresarse; la aparición de nuevos directores y argumentistas que parecen garantizar una mayor jerarquía en sus trabajos, son los factores que determinan esta nueva etapa, que el público ha sabido comprender, y en la cual parece estar dispuesto a colaborar. Por lo tanto, de los errores o aciertos que ahora se incuben, depende la suerte de nuestro cine en los próximos diez años, y unos y otros deben ser puestos en evidencia.

a) Un gran saldo positivo salta a la vista con estos estrenos. No otra cosa podía esperarse de la intervención de directores como Fernando Ayala o Torre Nilsson o de escritores como David Viñas y Beatriz Guido. De entrada, han terminado con esa puerilidad asfixiante que caracterizaba nuestras películas, y, de pronto, lo han hecho cosa de adultos. La afectación de los actores, la falsedad de los diálogos, la funcionalidad de la acción donde nada se decía o se hacía que no tuviera que ver estrechamente con el argumento, han desaparecido.

El cine nacional era escandalosamente inventado (pero sin imaginación); serio (pero sin profundidad); solemne (pero sin grandeza); compuesto (pero sin espíritu). Nadie estornudaba ni se rascaba la nariz. No había nadie que pusiera una cara fea al comer una manzana. La vida, que debe estar en torno o dentro de la acción, se ignoraba por completo. La cámara sorprendía siempre a los personajes diciendo algo fundamental sobre la trama. Nunca se los oía comentar una cosa extraña, de esas que de continuo están diciendo en todas partes todos los habitantes del país. Nunca se filmaba una situación por la situación misma, de esas que representan todo lo que hacemos. Cuando los actores se reían, era de una gracia dicha

tres segundos antes de aparecer en cuadro y cuando el micrófono los alcanzaba, empezaban a decir las cosas más tristes y triviales que puede elucubrar un dialoguista a sueldo. Todo eso ha sido superado: "El Secuestrador" está contada a través de los hechos accidentales, indirectos. "El Jefe" apunta a lo trascendente, trata de definir cosas nuestras. En ambas, los actores saben moverse, usar sus gestos, decir las cosas. Queda en pie la cuestión de fondo, el punto candente: la expresión de nuestra realidad.

Es decir, ¿hemos conseguido ver lo nuestro?, ¿sacar a flote nuestras cosas?, ¿hemos captado una parte de lo que somos?, ¿cómo nos comportamos, qué nos define?

Hay detrás de todo esto un problema que no por sabido deja de ser fundamental: para expresar un mundo hay que amarlo y, previamente, para amarlo, hay que conocerlo.

b) En "El Secuestrador", la experiencia vital de Beatriz Guido, autora del cuento en que se basa el film, parece consistir en el reflejo del mundo exterior que llega hasta ella a través de lo que en la sala de su casa, escucha contar a las visitas, las mucamas, o las tías viejas. Y eso se le aparece como el mundo, al cual no conoce pero que le da la impresión de ser terrible y descarnado. Por ejemplo: ¿hay un chico?, se lo come un chanchito. ¿Un ataúd? Adentro hay una criatura viva. ¿Ocurre una violación?: debe ser en un cementerio. Toda la historia es una sucesión de anécdotas de este tipo que nada tienen que ver con el mundo real. Un interior pobre de la Isla Maciel se muestra como uno de esos interiores sórdidos y oscuros de los films franceses proclives al naturalismo. Haciendo una fórmula: se trata de la truculencia ingenua, de la crudeza cursi, del sadismo rosa. Por lo demás, la técnica de Torre Nilsson no es precisamente la que puede contrarrestar esa artificialidad. Su preferencia por los argumentos intelectuales, demostrada en "El Crimen de Oribe" y "Días de Odio", es una prueba de su frialdad conceptual, lo que le quita emoción a sus imágenes limpias y ritmadas, componentes de uno de los estilos, creo yo, más personales y logrados del cine internacional, comparable en su pureza a los de un Bardem o un Carol Reed.

Pero ese estilo resbala sobre el tema de "El Secuestrador", donde no encuentra apoyo y todo da entonces la impresión de estar resuelto con un criterio de cine-club: encuentra algo que le interesa plásticamente, como, por ejemplo, un carro de canastero, y lo hace intervenir porque sí, porque es sugestivo, pero el canastero desciende del carro y entra en escena y dice unas cuantas trivialidades con visos de profundidad y desaparece. Es decir, ha forzado el tema por el objeto, y no buscado el objeto en el tema. Lo mismo puede decirse de una escena en el aserradero, de un carrito ambulante, de su dueña, vendedora de golosinas, y de un personaje también con ribetes filosóficos, en que se debate Lautaro Murúa, reiteración de esos linyeras metafísicos que tanto abundan en nuestras películas, siempre sentados en potreros. En resumen: no hay un rostro, un gesto, un rincón que sean de nuestro mundo ni un conflicto ni una respuesta que nos pertenezcan.

c) En "El Jefe" el problema es distinto y mucho

más sencillo. David Viñas, es, según mi criterio, el más talentoso de los autores jóvenes y su acercamiento al cine es algo trascendente en su historia, aunque sea por los elementos polémicos que promueva.

Conversando con Fernando Ayala sobre su película, le comentamos, con Carlos Rodari, que parecía evidente una intención de aislar a los personajes de su medio, dejándolos solos en un contorno vacío. Es lo siguiente: están en la calle, y no se ve a nadie más. Van a una boite y muestra a tres coristas bailando, a los protagonistas en un palco avant-scène, y a nadie más. De la misma manera, en un café, en un parque de diversiones, los demás no aparecen y si alguno se ve, está lejos, aparte. En la isla de Olivos, dos muchachas que cruzan el cuadro "funcionan", es decir, pasan porque dan motivo a un comentario.

Toma una secuencia en un yate, donde se supone hay una pequeña juerga, y nadie dice nada, y el dueño del yate está detrás de una puerta.

Si Ayala nos hubiera dicho que su intención era mostrar la incomunicabilidad de los individuos durante el peronismo, nos hubiera parecido bien, y hubiéramos aceptado su lenguaje, aunque nos reserváramos nuestro criterio de que, al contrario, bajo Perón, había un gran contacto y sentido de comunidad entre la gente.

Pero Fernando Ayala no dijo eso. Nos aclaró que era simplemente síntesis cinematográfica, que el idioma del cine necesita hacer esas omisiones para no perder tiempo ni distraerse en personas o situaciones ajenas al argumento. Pero yo pienso que esa síntesis, que ese idioma cinematográfico fué el que Hollywood nos impuso durante treinta años, hasta que el cine de otras partes del mundo nos enseñó que no era así, que esa mucama que desde principios de siglo entraba y dejaba una bandeja, y sin decir nada se retiraba, existía, y tenía un tic y un problema y una psicología. Y que es precisamente el contorno lo que nos define y no son los personajes los que pueden definirse a sí mismos. Esa ausencia o desconocimiento del mundo es el centro de la cuestión y cuando se mira hacia ese mundo, como en "El Secuestrador", esa realidad no es la nuestra y resulta importada.

De allí que la influencia del Jefe sobre los integrantes de la barra no sea convincente, que la continuidad psicológica de los personajes parezca quebrada, que algunas situaciones como las del remate, la que provoca la muerte de una de las muchachas o el desenlace en la comisaría, suenen a inverosímiles. Y es que el escritor no puede ir con su libro al cine, sino que tiene que hacerse cineasta, es decir, poner ese instinto, esa sensibilidad que le permite escribir, al servicio del cine; cambiar de lenguaje y adaptarse a ese tan diferente, tan especial, tan estricto de las imágenes.

d) Y así llegamos a "Tire dié", encuesta social realizada como cine documental por el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, bajo la supervisión de Fernando Birri, un escritor que ahora se expresa con el cine.

Hecha con precarios recursos, en 16 mm. con una máquina Paillard, con mal sonido, luz defectuosa y pocos medios, la película queda reducida a lo esencial: una manera de mirarnos a nosotros mismos, un idioma para expresarnos, una forma de

ser. Ese es el valor fundamental de "Tire Dié": ha hallado los ojos con que podemos vernos.

El film, que dura aproximadamente una hora, está protagonizado por un pedazo auténtico de nuestra realidad: una parte del pueblo argentino que vive de cierta manera, que sufre algunas cosas, que hace otras y es de tal forma. La cámara muestra por primera vez los rostros de los argentinos, en este caso, de los argentinos del interior: su dignidad y grandeza humanas, su belleza, su sugestión. A lo largo de la película, los chicos que corren por el puente al costado del tren, pidiendo diez centavos, dan un ritmo humano, intenso, que se completa en el aspecto sonoro con esa melopea de "tire dié diga", "tire dié diga" o "tire dié digá", "tire dié digá", que se repite en todas las voces y tonos dando su función al sonido. La voz de Carlitos Gardel, que una radio hace flotar sobre los ranchos desamparados, y que canta "Buenos Aires, mi tierra querida", con nostalgias de la ciudad cosmopolita que tiene de todo y no mira por nadie. La propaganda de un talco para niños, que una locutora con tono engolado deja oír sobre el descampado, mientras los chicos juegan con el barro hasta las rodillas, y los cerdos, los caballos y las personas revuelven la basura, buscando cada uno lo que precisa. El pasajero del tren que pasa, que viaja enfrascado en el periódico, interesado en lo que ocurre a diez mil kilómetros de allí pero es incapaz de mirar y ver lo que está sucediendo junto a él, detrás de su ventanilla. Las imágenes de cada una de las criaturas: esa ensimismada de uno que al caer en el puente perdió la dentadura. Esa con la que termina la encuesta, que persiste durante largos segundos, sin pestañear, con las manos de su madre sobre los hombros y que nos transmite esa emoción profunda que sólo el cine puede comunicar. Todos esos elementos usados por Fernando Birri desembocan en una simple y asombrosa finalidad: que entre el espectador y los personajes de su film se establezca esa corriente mutua, ese encuentro, ese reconocimiento o simpatía que se llama solidaridad y que es la emoción de la vida.

Conclusión: es posible entonces acercar nuestro propio mundo a la cámara, demostrando que las cosas que nos integran también tienen belleza, aventura, emoción y vida, a veces por el sólo hecho de ser nuestras. Que una película no está tanto al servicio de narrar un argumento como de poner al descubierto una cierta manera de vivir. Que los actores pueden decir, alguna vez, cosas para que sepamos qué está pasando, pero que también deben hablar muchas otras para indicarnos quién es, qué piensa, de qué clase de hombre se trata. Que el argumento debe adoptarse a nuestras formas de vida, sin falsear psicológica ni formalmente lo más elemental del comportamiento. Entre nosotros, donde tantas cosas están por decirse, no podemos dedicarnos a inventar.

Podemos empezar a nacionalizar nuestro cine, pero con humildad. Con un cine que nos muestre cómo vivimos, qué problemas nos preocupan, de qué cosas discutimos o reímos. Y sobre todo, que eso merezca ser visto y recordado porque es nuestro y porque tiene grandeza.

ALBERTO VANASCO

fichero

revista bibliográfica

CONSEJO DE DIRECCION:

Buenaventura BUENO
Cristina P. de DEANDREIS
Albino FERNANDEZ
Franco MOGNI
Alberto VANASCO

Registro de la Propiedad Intelectual
Nº 591.373

Dirección y Administración:
VIAMONTE 411 - BUENOS AIRES

Clasificación, catalogación
y comentarios de libros:

Supervisión General:

Omar Lino BENITEZ

Dirección Técnica:

Sara Elsa CANEDO
Antonio MAGNETICO

Comentarios:

Raúl Gustavo AGUIRRE
Elba Ethel ALCARAZ
Edgardo CANTON
Franco MOGNI
Alberto VANASCO

SUSCRIPCION A DOCE NUMEROS

(Pago adelantado)

	Argentina y países limítrofes	Demás países
Correo simple	\$ m/arg. 150,—	u\$s 5,— dólares
Correo certificado	" " 200,—	" 6,— "
Vía aérea simple	" " 200,—	" 12,— "
Vía aérea certificada	" " 250,—	" 13,— "

Cheques y giros a la orden de fichero, revista bibliográfica. A los suscriptores y socios de la Cooperativa de Ediciones Culturales Ltda. se entregan las fichas bibliográficas impresas en papel obra lra., alisado de 170 grs. 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 abril de 1959 en los talleres de "Impresiones EL SOL s. r. l.", Jujuy 729, Buenos Aires, República Argentina.

Es una publicación de la Cooperativa de Ediciones Culturales Limitada

el privilegiado

Las dos cosas le resultaban insoportables. La primera era esa sala de profesores donde tenía que entrar todas las mañanas: allí dentro flotaba ese olor a goma de borrar que nunca supo de dónde provenía y estaba esa biblioteca que jamás se abría, un gigantesco armario con puertas de vidrio atestado de guías inservibles, anuarios y treinta o cuarenta libros que valían la pena, y que en una especie de cornisa, en la parte de arriba, ostentaba una chapa con el nombre del donador. Todos los lunes aparecía el mismo ordenanza trepado a una escalera dedicándose con un empeño interminable a frotar esa chapa. “—¿Se lee desde allá abajo, señorita?” —la consultaba a Dora, que era la primera en llegar. “—No” —le contestaba ella sin titubear—. “Pero queda muy bien”. “—¿Le parece, señorita?” —ese hombre se ponía orgulloso. “—A mí me gusta”. “—¿En serio?”. “—Se lo aseguro”. Todos los lunes se repetía ese diálogo invariable y Dora se sentía desolada. No sabía muy bien si era por la neblina que cubría el patio o por el guardapolvo gris de ese hombre, pero todo eso podía continuar: hacía tres años que venía ocurriendo y quedaban por lo menos veintidós: todos los lunes, ese mismo olor, esos libros que nadie leía, las manos violetas de frío. “—¿Se lee desde allá abajo, señorita?”. Veintidós años más. En fin... Pero lo insoportable eran los otros profesores. Allí estaba la señora de Roland que al principio la había atraído porque le parecía extraordinario que tuviera entusiasmo para cuidar a sus siete hijos, animar a un marido pusilánime y dar sus clases. Era fea y fuerte y eso la fascinaba. Y durante unos meses había llevado al colegio al último de sus críos. Le daba de mamar mientras corregía sus carpetas mostrando un seno redondo y moreno mucho más joven que su cara, o hablaba con los profesores con aplomo, varonilmente y después acostaba a su chico, lo hacía dormir en la sala de mapas y se iba a dar su clase. Dora llegó a admirarla (en realidad la envidiaba y por eso la citaba como ejemplo para no sentirse en inferioridad de condiciones), pero con el tiempo le resultó intolerable esa satisfacción de vaca sagrada que le brotaba con cada uno de sus sucesivos embarazos. A Dora se le ocurría que lo que la tornaba tan reluciente durante esos períodos era la exhibición de su derecho a acostarse con un hombre; sobre todo que esa potestad la exhibía delante de las otras profesoras. “—Mis colegas señoritas” —decía ella. Esa era su gran ventaja, la ley la protegía, no pecaba y podía hablar de todo eso como si se tratara de su primera comunión con un tono entre devoto y profesional: sus embarazos eran blancos, consagrados y bastante sabrosos. “—¿Qué tal, señoritas?” —preguntaba la señora de Roland cuando hacía sus apariciones en la sala de profesores. Dictaba geografía y había obtenido la concesión de darla en las últimas horas de la mañana. “—¿Qué tal, señoritas?” —y su vientre o su hijo eran un trofeo pesado y humillante para los demás. “—¿Qué tal, señores?”. Y Dora sospechaba que esa mujer quería averiguar si había habido algo equívoco entre sus colegas mientras ella no estaba, y que le contarán sin tantos remilgos lo que habían hecho a sus espaldas, o si sentían ganas y no se animaban, o que tomaran ejemplo de ella que se podía desquitar amparada en la Iglesia, en la Comunión de los Santos o en la Resurrección de la Carne o simplemente en el viejo Vélez Sársfield. Ese inexorable y maternal. “—¿Qué tal, señoritas?” —era lo mismo que si hubiera dicho “—¿Y, cómo, todavía no se han largado?” —agregando para animarlos después de escrutarlos a uno por uno. “—¡Vamos, pronto!”. También estaba Muzzio. Era el profesor de historia y se había tomado toda una mañana, cuando Dora apareció por primera vez en el colegio, para explicarle que su materia era fundamental, la más importante. “—Nosotros somos nuestro pasado” —aseguraba con severidad. A ese hombre le urgía sentirse justificado, llevando a cabo algo imprescindible o por lo menos importante y que los demás advirtieran su valor y se lo comentaran diariamente. Hablaba con vehemencia de sí mismo y se desalentaba en una forma enfermiza cuando descubría que estaban prescindiendo de él. Se acercaba a los corrillos de profesores para preguntar “—¿Qué decían, de qué estaban hablando?” —y los miraba con unos ojos inseguros como si comprendiera que no se animaban a confesárselo. “—Me parece que les meto miedo” —le comentaba a Dora. “—Y me repugna que no se animen a decirme lo que piensan de mí”. Muzzio se creía incapaz de andar implorando la tolerancia de nadie, solamente le alarmaba que los demás no comprendieran el mundo: la superioridad de los colegios ingleses, por ejemplo, la

oposición de Su Majestad, subrayaba, la flema británica, sus paños, Churchill, las regatas, sus infamias y su liberalismo. Los ingleses eran despiadados y admirables. “—Unos piratas que se hacen perdonar por sus buenos modales” —decía complacido y continuaba con su tono epigramático. “—Fueron criminales en gran escala para enseñar a vestir a la gente”. A él le interesaba Inglaterra, después Francia, por otras razones —según aclaraba— Suiza, a continuación venían los países insípidos y tranquilizadores, luego un poco de Italia, los Estados Unidos lo aturdían, inesperadamente seguía la India y por fin el Brasil. “—Lo único que tiene sangre en América, lo único que vive”, afirmaba. Tenía un escrupuloso sentido de las jerarquías: su materia quedaba por encima de matemáticas, de física, de geografía y de tres o cuatro más. “—Solamente castellano no tiene discusión”, le reconocía a Dora. “—Todos estos borreguitos que vienen al colegio tienen que aprender a hablar. Eso es lo más importante”, y Dora se sentía respetada por algo tan increíble como podría haber sido su propio apellido. “—La buena ropa tampoco tiene discusión”, decía Muzzio. En eso era certero, hasta ofensivo. Se vestía con un cuidado minucioso y antes de sentarse se levantaba el borde del saco. “—¿Usted leyó esto?” —le había preguntado a Dora una mañana llevándola debajo de ese poema de Kipling enmarcado. “—Es mi credo” —aseguró. Dora lo había mirado: no tenía ni una sombra de ironía en la cara. Muzzio leyó los versos en voz alta y concluyó recitándolos mientras la observaba fijamente. Y Dora fué advirtiendo que todo lo que Muzzio hacía le provocaba malestar, desde sus defensas de Neruda, que entre sus dedos resultaba un monumental bufón, hasta cuando verdaderamente se entusiasmaba con el cine italiano. Todo se envilecía y Dora no llegaba a comprender muy bien si era por la forma en que Muzzio hablaba, ese ademán repetido de subirse la correa del reloj como si le oprimiera la muñeca, las palabras que usaba (eso de hablar de los arlequines “distinguidos” de Picasso o del “lujo” de Baudelaire), o la solemnidad que ponía al invitarla. Dora calculaba que con esas reverencias se perdía demasiado tiempo, era un derroche y ese hombre no lo lamentaba. “—Me gusta gastar todo lo que puede ser acumulado”, sostenía. Una sola vez Dora le había aceptado una invitación, pero no lo hizo más. Muzzio era tan convencional que la enfermaba, todo en él era previsible: en una calle oscura anunciaba con un tono juguetón “—Ahora aprovecho para declararme” y en el restorán pedía el plato que le daba la oportunidad de pronunciar algunas palabras en francés frunciendo los labios no como una anciana señora sino un poco menos, como creía que debían hacerlo los hombres de mundo. Muzzio sabía y en esas cosas se justificaba solo. Eso era lo grave. El no era un pobre patán, sino que había oído hablar de lo que se debía hacer, dónde estaban los límites de lo vedado, hacia qué lado giraba el mundo y vivía acatando todo eso. “—Conmigo puede mirar vidrieras, Dora”. Ese era su tono matrimonial y parecía postularse para algo. “—Yo le puedo sugerir algo que le converga”. Se entusiasmaba hablando de medias y de sombreros. Hasta había aprendido que Borges era el único escritor argentino que se podía citar sin pudor. Y Dora advertía que, sin embargo, había muchas cosas en las que estaban de acuerdo: desde el divorcio hasta la arquitectura funcional, con la diferencia de que Muzzio creía que el divorcio era la Gran Coartada. Y Dora llegó a comprender que él la trataba un poco como si fuera un hombre. Es decir, ella era su aliada contra las mujeres a las cuales Muzzio podía atacar impunemente. “—Con el divorcio las señoras van a perder su aire consagrado” —le había cuchicheado. Muzzio se burlaba de todos los demás y Dora le servía de confidente, de cómplice, y durante un tiempo ella había encontrado divertido que se riera de la señora de Roland por su sentido de la eficacia. “—Me agobian sus entusiasmos” —decía Muzzio. Sin embargo, eso era lo mejor que tenía esa mujer. De Trebia, el de dibujo, se reía por su ropa y de que llevara migas para los pájaros. Y Trebia realmente era insoportable, pero no por los trajes que le colgaban de los hombros, sino porque así justificaba su bohemia y sus cuadros lamentables. Claro: Trebia era pobre, por eso se vestía así, también por eso no tenía tiempo y las cosas no le salían como él hubiera querido. Así salvaba su mugre y su imbecilidad y todo se emboscaba entre esos trapos abolsados. “—¿No fué a mi exposición, Dora?” —la interrogaba con un tono servil. Ella se había asomado a la exposición, pero no se animaba a comentarle sus aguadas. Era demasiado fácil hacerle creer a ese hombre que lo consideraba inferior. Y Dora sentía un ambiguo malestar porque se callaba y no le decía todo lo que pensaba de su pintura. Ella tenía obligación de decirle: que fuera impotente, sí, pasaba, allá él, pero que hiciera una exhibición de todo eso, era demasiado. Muzzio también se reía de Moreno, el de matemáticas: “—Anda detrás de todas sus alumnas” —explicaba—. “Y todas se le ríen en la cara. No hay una sola a la que no haya invitado”. Era el fracaso de Moreno, su poca habilidad de macho lo que a Muzzio le resultaba gracioso. Y como él estaba en contra de Moreno y lo atacaba, resultaba el anti-Moreno —pensaba Dora— y Moreno con todas sus estupideces, lo santificaba. Cierto, Moreno era ridículo. Pero además creaba un clima de violencia en sus clases. Era el que más horas tenía y dictaba en quinto año y las alumnas se sentían acechadas cuando se ponían de pie, cuando pasaban al frente o cuando Moreno se paseaba entre los bancos y se inclinaba sobre sus pupitres. Ellas presumían que sus compañeros varones eran cómplice del profesor: esos muchachos debían imaginar todo lo que Moreno les hubiese propuesto si hubiese sido capaz, y cualquiera de ellos podía enseñarle tres o cuatro palabras a ese hombrecito que las miraba con desasosiego pasándose el pañuelo por la frente. A Dora también le resultaba insoportable Lidia, que dictaba inglés y se aferraba a su virginidad como si hubiese sido una hazaña. Y cada día que pasaba acumulaba mayor mérito, y eso que era algo inerte terminaba por resultar agresivo. Por eso Dora se había empeñado en ser brutal: “—Yo ya no soy señorita” —le había confesado muy divertida y Lidia creyó que la habían violado o algo y así y la contempló con alarma: “—¿Te golpearon?” —le preguntó mirando furtivamente a los costados. “—¿Cómo, Lidia?”. “—Si te lastimaron” —Lidia se imaginaba un pelotón de hombres

brutales y quería demostrarle su solidaridad. "—No, Lidia. No entendés. Fui yo la que quise". "—Pero..." —tartamudeó Lidia. "—Yo hago de mi cuerpo lo que se me ocurre" —le dijo Dora comprendiendo que se abusaba. Lidia tenía los ojos llorosos y se abrazaba a su Ondine forrado con papel madera; ella estudiaba francés porque así esperaba aumentar sus cátedras. "—Quiero completar las treinta horas" —había anunciado muchísimas veces, y de esa manera iba amontonando su terca felicidad. Después Dora le contó que todas sus compañeras habían hecho lo mismo. "—¿Todas, Dora?". "—Bueno... Casi todas". "—¿Y vivían con ellos?". "—No, Lidia; se veían, se encontraban donde podían...". "—¿Qué? ¿Iban a esas casas?" —Lidia parecía inquieta, defraudada. "—A veces, cuando podían. Eran muy caras". "—Yo no sabía" —dijo Lidia abrumada por su pesada sensatez—. "En el Instituto no ocurría eso" —agregó después de un momento cuando hubo pasado revista a las posibilidades de sus antiguas compañeras. Dora se rió con ganas: "—Esa es la diferencia que hay entre el Instituto y la Facultad: ustedes son excelentes profesoras, acumulan cátedras y ayudan a sus madres, nosotras en cambio nos acostamos con quien se nos ocurre". A Lidia ese tono le molestó y jamás le prestó ese libro de Rilke que le había prometido. "—¿Seguís ofendida?" —le preguntaba a Lidia cada vez que se la encontraba. "—No. Pero no quiero hablar más de eso" —y Lidia se pasaba los dedos por las comisuras de los labios como si se quitara algo desagradable. También, los lunes y los miércoles aparecía Otamendi. Los demás profesores lo consultaban sobre cualquier materia, hasta sobre las propias, y él se ufana porque podía responder sin vacilar si tal bicho era un coleóptero o un leminóptero con sólo echarle una ojeada, y si la *Astrea* se había publicado en 1627 o en 1630. "—¿Adolescente?" —se interrogaba entreabriendo esa boca igual a una herida, lo único que permanecía firme en su fofo corpachón—. "Tiene la misma raíz que adulta". Todos la escuchaban atentamente y lo despreciaban porque no tenía título. Otamendi era un intruso que no conocía El Método. Y en el fondo, cada pregunta que le hacían era una emboscada para ver si cometía un error; como se sentían despojados por él, cualquier equivocación de Otamendi los tranquilizaba y los ratificaba. "—No hay nada que hacerle" —cabeceaban cuando lo veían titubear en algo— "Es un autodidacto. Como todos: Saben mucho, mucha información, pero no tienen formación. Eso es lo que les falta...". También estaba Trainer. Trainer era católico, atlético y ligeramente ceceoso y siempre hacía unos apartes con la señora de Roland. Eran los únicos que participaban de esa complicidad superior, y cuando se discutía sobre religión, los dos se apoyaban mutuamente con una insolente ferocidad. Allí dentro se hablaba muy poco de política. En eso todos eran cautelosos, apenas si se definían por el diario que ojeaban sentados en los sillones. Y a Otamendi lo esquivaban, algo se había dicho de él que lo tornaba inseguro, hasta sospechoso. Trainer se cuidaba menos; aparecía vestido deportivamente con la insignia de su viejo colegio, saco azul, pantalón gris y zapatos rojos. Era algo común y le daba un aspecto de muchachito, pero a Dora le encantaba. Además, siempre les ganaba las discusiones a Trebia y a Moreno que se consideraban librepensadores; era cómico verlos a los dos chillando delante de ese hombre corpulento. Trebia parecía distante, desdeñosamente inobjetable. Y sus citas del cardenal Mercier o de Marcel parecían puñetazos. Resultaba demasiado ágil, como si sólo le interesara demostrar su habilidad. Tomaba cualquier palabra de lo que acababa de decir el lento Moreno, lo esquivaba, pegaba unos saltos y embocaba. Era un espectáculo y los de afuera se divertían. Pero Dora sospechaba que si de pronto le hubiera preguntado si creía en lo que estaba diciendo, se desmoronaría hasta caer de rodillas. Todo lo de Trainer resultaba mecánico: sus respuestas, sus preguntas veloces, algo excesivamente redondo que tenían, como esas máquinas que sueltan un jaboncito y una toalla de papel cuando se pone una moneda y se da vuelta una llave. "—Me gustaría que usted vacilara un poco" —lo había interrumpido Dora una vez, pero Trainer había continuado sin darle explicaciones. En un paseo que había hecho el colegio hasta el río, ella lo había visto en malla seguido por un grupo de alumnos. El se zambullía una y otra vez tirándose elásticamente y reapareciendo sonriente, brillante. Era envidiable. Y desde la costa, Muzzio lo contemplaba golpeteando la tierra con una ramita. Trainer tenía un pecho ancho y una nuca rapada y Dora había sentido ganas de pasarle la mano y frotársela suavemente. Una sola vez habían hablado un largo rato a solas. Dora lo miraba a los ojos para ver si lo intimidaba, pero Trainer tenía una mirada descolorida: "—Yo soy católico para tener una disciplina" —había dicho—. "Me gusta obedecer donde son muchos los que obedecen". Dora lo seguía mirando con los labios entreabiertos. El sacó un cigarrillo y se puso a fumar. "—¿No me ofrece?" —le había preguntado Dora. Trainer se negó: "—Ustedes no sienten necesidad". "—Pero si yo fumo como un hombre" —se había burlado Dora. "—Eso es lo feo, que usted nos imite". —Trainer tenía un tono dogmático y a Dora esa voz le resultaba extranjera, con algo inasible, tan imprecisa como el perfume que usaba. "—El cigarrillo es nuestro" —agregó Trainer—. "Nos corresponde como a ustedes tener hijos". De eso parecía absolutamente convencido y Dora se sintió una gorda gallina ponedora obligada a cumplir sin escapatoria con su cuota diaria. Ella no se podía despegar de ese destino tibio y exigente. Pero no siguió con esa discusión, Trainer le iba a ganar porque era mucho más hábil y ella terminaría furiosa consigo mismo. "—No sirve como hombre" —le había asegurado Trebia con un tono malicioso. "—¿Quién no sirve?". "—Trainer, Dora..." —Trebia parecía admirado de que ella no supiese lo que todos conocían—. "Por eso se hace el católico, pero en el otro colegio donde trabajábamos juntos, todos lo decían". Dora lo había mirado sin interés, pero Trebia insistía "—Le aseguro, Dora. No tengo por qué mentirle", mientras ella le contemplaba esas mangas que casi le cubrían los dedos y no sentía piedad. Por último, estaban las miradas del director: Dora sabía lo que ese hombre fantasmal pensaba de ella a pesar de su actitud prescindente, se lo había oído comentar con Muzzio mientras le recorría el cuerpo con sus ojos gomosos. Tenía algo de peluquero, pen-

saba Dora, y le indignaba que cerrase la puerta de la dirección cuando la llamaba con cualquier pretexto. No porque pudiera pasar algo extraordinario allí dentro. Dora sabía que ese hombre era cobarde y estaba dispuesta a chillar a la primera insinuación exagerando deliberadamente todo lo que hubiera podido ocurrir, sino porque el director pretendía exhibir su prestigio delante de todos esos pobres diablitos de la Secretaría que iban a empezar a codearse con aire de connivencia. Que la utilizara para hacer creer en su poderío era lo que la sublevaba: "Dora —pensarían o dirían que al fin de cuentas era lo mismo— la de castellano, la que fuma, la que discute agitando los brazos en el aire, metida ahí dentro con el Director, que no se le escapa ni una..." Pero Dora se largaba a hablar a los gritos y repetía mucho la palabra "comunista" y "este gobierno" y "las cosas no van como deberían ir" y "usted que es un hombre cabal y que no transige con todo esto". Y el director empalidecía. Era un bicho. Pero desde su escritorio le sobaba las piernas con la vista y Dora las cruzaba con descaro. "—¿Un café?" —ofrecía el director. "—Sí, gracias..." —aceptaba Dora—. Pero yo sé que usted tiene un cognac excelente, y no puedo creer que lo tenga reservado nada más que para los inspectores". Ella sabía muy bien que podía ser todo lo arbitraria que se le ocurriese. Y el director se sometía y abría su armario: allí dentro estaba esa botella que cuidaba tiernamente. "—¿Y usted, no toma?" —preguntaba Dora cuando advertía que el director vacilaba antes de servirse—. "No me puede dejar beber sola". Todo eso le resultaba grotesco, pero sentía que por lo menos desahogaba. El director bebía sin dejar de mirarla y después apoyaba la copa sobre su escritorio: "—¿La molesto?" —preguntaba. "—No. Me encanta estar con usted". Entonces él se resolvía a sentarse al lado de Dora. Tenía una piel de chiquilín y unas manos de abadesa y no iba a sentir pudor en ofrecerle unas horas más de cátedra. "—Unas horas más, si usted me quiere un poquito" —diría—. "Al principio como interina, hasta que llegue la confirmación del ministerio... Usted entiende". Dora entendía y eso hubiera sido muy cómico. Pero se repetía todas las semanas con cualquier motivo y ella se había reído, todavía se reía, pero ya empezaba a temer que en cualquier momento su risa se le quebrara en una forma lamentable.

La segunda cosa que le resultaba insoportable era su clase. A la sala de profesores podía no ir o escabullirse llegando justo al comienzo de su turno o quedándose en el patio durante los recreos. Pero al aula era imprescindible entrar. Eran unas quince muchachitas y siete varones. Acamo, Beltrán, Cabrera, Decker, Fizawa, una hija de japoneses que la atendía royéndose las uñas, Herser, Julianes, que siempre pedía perdón con un tono demasiado humilde cuando no había estudiado, aunque Dora le había ordenado que no lo hiciera más. "—Señorita... —gemía— hoy no pude estudiar" —y Julianes unía las manos como si rezara. Era una humildad apasionada la suya, molesta. Y la lista de alumnos continuaba: Kaller que había llegado durante la guerra y que le encantaba pegar tazos al ponerse de pie, Llanos, Méndez, Moler y Olsen. Ese era el que importaba. Olsen. Un muchachito de pelo casi blanco que se sentaba en el último asiento; tenía unos ojos de pájaro, diminutos, inmóviles y cuando contestaba a alguna pregunta los demás se daban vuelta para escucharlo. Jamás titubeaba. Tendría trece o catorce años. En inglés, con Lidia, era perfecto. "—Me tradujo a Kipling en clase" —le había comentado a Muzzio—. "Y yo pensé en usted, en seguida me acordé que era su poeta preferido". Lidia estaba emocionada: "—Da miedo oírlo recitar en inglés" —insistía—. "Es impresionante". A Moreno le resolvía los teoremas no bien terminaba de explicarlos. "—Sabe más que yo" —aceptaba Moreno sacudiendo los hombros. "—Eso no es difícil" —acotaba Otamendi con saña. "—Por supuesto" —Moreno se sonreía tristemente, él no tenía vanidad—. "Pero se trata de un chico". "—Me gustaría que fuera hijo mío" —aseguraba la señora de Roland. Ella lo adoraba en una forma incondicional. Ese era Olsen. A Trebia lo desdeñaba. Y en la reunión de profesores el mismo Trebia lo había confesado: a él le encantaban esas insulsas reuniones, se sentía revoloteando por encima de los alumnos de su lista que se convertían en hormigas indefensas. Y todos los odiaban porque las hacía prolongar indefinidamente. "—Hace lo que se le ocurre en clase" —decía de Olsen leyendo un papelito atestado de marcas y signos— "No dibuja sino lo que a él se le antoja". "—¿Y qué tal lo hace?" —le había preguntado el director con condescendencia. "—Me dijo que no me necesitaba para nada" —reconoció Trebia— "Y dibuja caras, todo el tiempo caras". "—Pero usted lo tiene que obligar a que cumpla con su tema" —le recordó el director sin convicción, satisfecho de que un chico hubiera derrotado a ese hombre tan sucio. Al fin de cuentas era un aspecto más del triunfo del Bien sobre el Mal. "—Un día se resolvió a trabajar como todos y en quince minutos me terminó la flor de lis" —recordó Trebia como si se apresurara a justificarse. "—Después se quedó echado en su banco mirando al techo". Con Dora, al principio discutía, intentando imponerle su dominio. Y no lo hacía halagándola o insinuándose de alguna manera. No; Olsen se enfrentaba con ella asegurándole que "inocuo" se debía escribir con dos enes aunque ella sostuviera que no. Y Olsen tenía razón. Durante un tiempo no trabajó casi nada en clase, a lo sumo se construía una balanza con su regla y sus gomas y la equilibraba o la hacía balancear sin descanso. También se pasaba las horas marcando círculos siguiendo los bordes de sus botones o se dejaba adormecer hasta que Dora le hacía una pregunta intempestiva, entonces contestaba lentamente, con un solo ojo abierto y aguantándose la risa. Era delicioso. Y Dora terminó por admirarlo y lo dejaba en paz. Ese chico le concedía su presencia, se merecía estar en otra parte y no era cuestión de cargosearlo. Con el único que hablaba en los recreos era con Trainer: los dos se paseaban gravemente como viejos camaradas mientras los demás les hacían paso o los miraban desde los pórticos y los comentaban. A Olsen nadie le había oído gritar en los recreos. Siempre era el último en entrar a clase y no levantaba la mano ni sacudía los dedos como hacía el resto para que le conce-

136.7
AD59

Adler, Alfred, 1870-1937.

... La educación de los niños. Traducción de Isabel Luzuriaga de Lamana. Buenos Aires, Losada [1957].
2 h.p., [7]-171 p. 18,5 cm. (Dorso ant. port.: Biblioteca del maestro, 26)

1. NIÑO, ESTUDIO DEL. I. t. II. Luzuriaga de Lamana, Isabel, trad. III. s.

Este trabajo sobre la educación de los niños, responde a la orientación de la Psicología Individual, que considera la vida psíquica como una unidad, puesto que las expresiones de la personalidad, no

fichero 37 - L - 2

(sigue al dorso)

342
C157

Campo Wilson, Estanislao del

... El problema constitucional: su solución jurídica. Buenos Aires, Guillermo Kraft [1958].
293 p. 20,5 cm.

1. DERECHO CONSTITUCIONAL. I. t.

El autor examina con tono polémico las opiniones y teorías emitidas respecto al superado problema de la reforma constitucional. La nulidad de la reforma de 1949, la calificación jurídica que merece el Gobierno Provisional surgido en 1955 y el límite de sus facultades con especial referencia a la convocatoria efectuada para reformar la constitución, son temas expuestos con cierto desorden. Quizás

fichero 42 - L - 2

(sigue al dorso)

A861
L9671a

Ara, Guillermo

... Leopoldo Lugones. Buenos Aires, La Mandrágora [1958].

231, 1 p. 18 cm. (Sobre cub.: Clásicos argentinos del siglo XX).

1. LUGONES, LEOPOLDO, 1874-1938. I. s.

Sumario: Nota biográfica. Lugones poeta. El escritor en prosa. El ensayo histórico y la biografía. Los estudios didácticos y literarios. El fervor helénico. La aventura científica y la filosofía.

fichero 38 - L - 2

A863
C417b

Cerretani, Arturo, 1907-

... La brasa en la boca; novela. Buenos Aires, Emecé [1958].

4 h.p., 11-204 p. 19 cm. (Novelistas argentinos contemporáneos; novelas, cuentos y relatos).

1. LITERATURA ARGENTINA - NOVELA. I. t. II. s.

La realidad y la fantasía se unen en este relato de sostenido interés, que transcurre en la escena de un Buenos Aires reflejado con propiedad. La primera parte —la historia de una relación humillante del protagonista con una bailarina— se desenvuelve en el clima de un realismo llevado con acierto. En la segunda, el autor introduce un elemento fantástico que se acentúa —tal vez demasiado brusca-

fichero 43 - L - 2

(sigue al dorso)

891.13
B575c

Bhabani Bhattacharya

... El que cabalga un tigre; (novela hindú). Traducción del francés por Miguel Angel Asturias y Blanca Mora y Araujo de Asturias. Buenos Aires, Goyanarte [1958].

2 h. p., 7-289 p. 21 cm.

1. LITERATURA HINDU - NOVELA. I. t. II. Asturias, Miguel Angel, 1899- , trad. III. Mora y Araujo de Asturias, Blanca, , trad.

La India hacia la finalización de la última guerra, sumida en plena convulsión económica, es el substrato social sobre el que Bhattacharya elabora la historia de Kalo, humilde artesano, y de su hija, Chandra

fichero 39 - L -

(sigue al dorso)

848
C615m

Claudiel, Paul, 1868-1955.

... Memorias improvisadas. Recogidas por Jean Amrouche. Buenos Aires, Emecé [1958].

373 p. 25 cm.

1. LITERATURA FRANCESA - PROSA. I. t.

Este libro transcribe las 42 entrevistas radiotelefónicas que entre los años 1951 y 1952 Jean Amrouche sostuvo con Paul Claudiel a través de la Cadena Nacional de Francia.

Diáfano, con los titubeos y la urgencia de una conversación común, recuérdase una vida: la infancia en Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois, sus lecturas, la aparición del sentimiento religioso, la

fichero 44 - L - 2

(sigue al dorso)

701
B749

Brelet, Gisèle

... Estética y creación musical. Traducción y prólogo de Leopoldo Hurtado. Buenos Aires, Hachette [1957].

145 p. 21 cm. (Cub.: El mirador)

1. ESTETICA. I. Hurtado, Leopoldo, 1894- , trad. II. t. III. s

El libro está dividido en dos secciones: "Estética de la forma sonora" y "Estética de la forma temporal". En la primera parte, luego de hacer consideraciones acerca de la utilidad y necesidad de los planteos estéticos para el compositor, refiérese a las resultantes formales que se derivan del hecho de que la música es un fenómeno sonoro, analizando hasta dónde los complejos sonoros condicionan la

fichero 40 - L - 2

(sigue al dorso)

811
D552p

Dickinson, Emily, 1830-1886.

... Poemas. Buenos Aires, [Altamar] 1957.

33 p. 17 cm. (Cub.: Colección nuestro tiempo. Serie de poesía, 2)

"Versión y nota de Raúl Gustavo Aguirre".

1. LITERATURA NORTEAMERICANA - POESIA. I. Aguirre, Raúl Gustavo, 1927- , trad. II. s.

Hay en estos poemas una evidencia poco menos que absoluta. Una verdad. El universo de su autora no fué nunca más grande que su casa, y en ella maduró humildemente una experiencia temblorosa, deslumbrante.

Partiendo de su pequeña vida física, Emily Dickinson fué única

fichero 45 - L - 2

(sigue al dorso)

823
B79

Brooke, Bernard Jocelyn

... La imagen de la espada desnuda. Buenos Aires, Emecé [1958].

183 p. 19 cm. (Cub.: Grandes novelistas)

"Traducción de Alfredo J. Weiss".

1. LITERATURA INGLESA - NOVELA. I. Weiss, Alfredo J., trad. II. t. III. s.

El conflicto fundamental alrededor del cual gira la vida de Reynard Langrish, el protagonista de esta novela, es el miedo a la pérdida de la identidad. La seguridad aparente de la vida cotidiana, ahonda con su monotonía su deseo de afirmación. El clima de irrealidad

fichero 41 - L - 2

(sigue al dorso)

701
D732c

Dorfles, Gillo, 1910-

... Constantes técnicas de las artes. Buenos Aires, Nueva Visión [1958].

211 p. 19,5 cm. (Dorso ant. port.: Colección Arte y estética, dir. por Alfredo Hlito y Francisco Bullrich. [8])

"Traducción de Rodolfo Alonso"

1. ESTETICA. I. Alonso, Rodolfo, 1934- , trad. II. t. III. s.

"Nuestro trabajo quiere ser esencialmente técnico", escribe Dorfles en la introducción de este libro, que se propone, partiendo de la aceptación de la existencia e individualidad de las artes principales y tradicionales, "analizar aquellas constantes que las unen y las dis-

fichero 46 - L - 2

(sigue al dorso)

ningun, que paralelamente evolucionan en el tiempo y en las diversas culturas, rastrear aquellos modulos constructivos que en todas o solo en algunas existen".

Desde este punto de vista, estudia el autor la imagen, el ritmo y la proporción, en tanto elementos estéticos; analizan la diversidad de los medios expresivos y entra por último en la consideración de las relaciones entre pintura, música, arquitectura, artes de la palabra, teatro, danza y cine, persiguiendo hasta sus más extremos matices las similitudes y diferencias entre estas artes, así como sus momentos de incidencia y de convergencia en el curso del proceso cultural.

H.G.A.

Buenos Aires - Rep. Argentina

Fichero 45 - L - 2

en que lo coloca su situación, se ve interrumpido por la aparición de un hombre que en circunstancias misteriosas lo lleva a realizar un entrenamiento militar para reclutarse en un campamento también misterioso. La acción se desplaza entonces entre la realidad y el ensayo, en un tiempo creado por el autor, quien logra una atmósfera angustiosa e irresoluble, con un estilo de síntesis poética.

Solo con la muerte de las fuerzas que lo acosaban, muerte que él provoca, Reynard Langrish se encuentra a sí mismo. En síntesis: una novela bien escrita, de clima indudablemente kafkiano, pero de negación de las posibilidades humanas de comunicación, frustradas en el engranaje que condiciona la vida a la nada irreparable.

E.E.A.

Buenos Aires - Rep. Argentina

Fichero 40 - L - 2

en lograr, sin manipuleos literarios o místicos, la unión de lo divino y lo trivial.

Bastabanle escasas líneas para dar —por transparencia— la imagen dulce o dolida de su opción:

"La naturaleza, como nosotros, a veces es atropada fuera de su diadema."

Dejó al morir más de mil doscientos poemas. Esta edición recoge veintitrés.

F.M.

Buenos Aires - Rep. Argentina

Fichero 44 - L - 2

forma y el discurso musical. Estudia a este respecto las ideas de Hindemith, mencionando algunos ejemplos de Schönberg y Debussy. La segunda parte analiza el problema de la forma considerando a la música como hecho que se desenvuelve en el tiempo. Habla de dos aspectos diferentes del tiempo: el tiempo "objetivo" y el tiempo como "duración". Habla aquí de Tchaikovsky como ejemplo de equilibrio entre estos opuestos, y de Wagner como evidencia del conflicto no resuelto entre "devenir" y "constituir". Finalmente, toma a Stravinsky como centro de su exposición y el ejemplo más típico de la tendencia hacia el objetivismo.

E.C.

Buenos Aires - Rep. Argentina

Fichero 39 - L - 2

elección de una carrera que aunara el deseo de ver mundo con el aspecto económico, las amistades, el origen de sus obras y el papel cumplido por una generación o un hombre.

Buenos Aires - Rep. Argentina

Fichero 43 - L - 2

Lehka, que tratando de escapar a la miseria arriban a la Gran Ciudad, donde juego de sutiles humillaciones hallan la forma de evacuar su ansia de seguridad: mediante una simulación, Kalo hace pasar por brahman. Contempla la acumulación de dinero, la consiguiente erección de un templo y una accidental adoración de su hija, hasta que el temor de perderla (junto a la pureza de su vida pasada) le hace "descabalgarse su figura", no sin antes demostrar a los mercaderes cómo su engañío había logrado exhibir el fondo de la injusticia que aque-

Buenos Aires - Rep. Argentina

mente— en los capítulos finales, revelando el carácter simbólico de los dos personajes femeninos principales en que se sustenta la arquitectura de la novela.

El estilo de Cerretani, ajustado, denso, a menudo excelente, no es uno de los méritos menores de este libro, recomendado para su publicación por el jurado de los premios literarios de la editorial "Emecé", correspondientes al año 1957.

H.G.A.

Buenos Aires - Rep. Argentina

Fichero 42 - L - 2

La obra de Adler es el producto de la larga experiencia recogida y en sentido continuo.

Las obras de Adler es el producto de los consultorios de educación que estableció en las escuelas de Viena, para cada situación del problema. El tema ha sido desarrollado especialmente, la lucha por la superioridad, el complejo de inferioridad, el sentido social, la posición del niño en la familia, el niño en la escuela, por último la externalización, la adolescencia y la educación sexual y por último la educación de los padres. Además el libro consta de un apéndice, con un cuestionario de Psicología Individual.

E.E.A.

Buenos Aires - Rep. Argentina

Fichero 37 - L - 2

E.G.D.

el afán del autor de abarcar la casi totalidad de las tesis elaboradas sobre el problema constitucional le hizo perder claridad expositiva y rigor sistemático. Concluye el autor manifestando que las reformas de 1949 cesaron automáticamente en virtud de la vigencia plena de la constitución de 1953, que siempre mantuvo su validez formal.

859.1
EM46 **Eminescu, Mihail, 1850-1889.**
Poesías. Versión española de María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires, Losada [1958].
2 h.p., 7-204, [2] p. front. 18 cm.

"Introducción de M.T.L. y R.A."

1. LITERATURA RUMANA - POESIA. I. Alberti, Rafael, 1902- trad. II. León, María Teresa, trad.

Eminescu fué un poeta romántico. Esta selección de sus poemas, traducidos por primera vez al castellano, lo muestra cabalmente. Su sentido de la vida, y las circunstancias de la suya, circunscribieron

fichero 47 - L - 2

(sigue al dorso)

123
G162 **Garaudy, Roger**
... La libertad. [Buenos Aires] Lautaro [c1958].
2 h.p., [7]-509 [4] p. 20 cm.

"Traducida directamente del francés, por Sara Manso".

1. LIBERTAD (FILOSOFIA). I. t. II. Manso, Sara, trad.

Si cada época crítica de la historia entraña una fisura de exigencias y medios expresivos, toda filosofía es una respuesta a los problemas planteados por la vida social. Garaudy, partiendo de las primeras formas de materialismo y del carácter clasista de la filosofía griega que planteara raigalmente el dilema de necesidad y

fichero 52 - L - 2

(sigue al dorso)

131.34
F357t **Fenichel, Otto**
... Teoría psicoanalítica de las neurosis. Versión castellana del Dr. Mario Carlisky. Buenos Aires, Nova [1957].

4 h.p., [11]-833 p. 23 cm. (Asociación psicoanalítica argentina, Buenos Aires. Biblioteca de psicoanálisis).

1. PSICOANALISIS. I. Carlisky, Mario. trad. II. t. III. s.

Sumario: *Consideraciones preliminares:* A) Introducción; B) El desarrollo mental. *Teoría psicoanalítica de las neurosis:* A) Neurosis traumáticas; B) Las psiconeurosis. El conflicto neurótico; C) Las psiconeurosis. Los mecanismos de la formación de síntomas y las diversas neurosis; D) Las psiconeurosis. Las elaboraciones secunda-

fichero 48 - L - 2

(sigue al dorso)

A862
G268 **Gené, Juan Carlos, 1928-**
El herrero y el diablo; fiesta teatral compuesta por Juan Carlos Gené sobre el capítulo XXI de "Don Segundo Sombra" de Ricardo Güiraldes. Buenos Aires, Talía [1957].

46 p. fot. 29 cm. (Dorso port.: Colección americana, 1).

1. LITERATURA ARGENTINA - TEATRO. I. Güiraldes, Ricardo, 1886-1927. II. t.

Pieza de teatro que ha podido ser realizada merced a dos méritos: el haber podido captar, al leer un cuento de Ricardo Güiraldes, las valiosas posibilidades escénicas que brindaba su tema, y en segundo

fichero 53 - L - 2

(sigue al dorso)

813
F739 **Foote, Shelby**
... Sígueme; novela. Buenos Aires, Emecé [1958].
286 p. 19 cm. (Ant. port.: Grandes novelistas)

"Traducción de J. R. Wilcock".

1. LITERATURA NORTEAMERICANA - NOVELA. I. Wilcock, Juan Rodolfo, 1919- trad. II. t. III. s.

El clima, el lugar (sur de los EE.UU.), los problemas y el enfoque de esta obra, recuerdan de inmediato los utilizados por William Faulkner. Pero Foote sabe ser él mismo.

Luther Fustice es el campesino sumiso a la costumbre de su labor

fichero 49 - L - 2

(sigue al dorso)

838
G554o **Goethe, Johan Wolfgang von, 1749-1832.**
... Obras selectas; Fausto. Werther. Hermann y Dorotea. Las afinidades electivas. [3. ed.] Buenos Aires [etc.] El Ateneo [1958].

756 p. retr. 20 cm. (Dorso port.: Clásicos inolvidables).

"Traducciones por: J. Roviralta Borrell, Aguado de Lozar y Ramón María Tenreiro".

1. LITERATURA ALEMANA - PROSA. I. t. 1, Fausto. II. t. 2, Werther. III. t. 3, Hermann y Dorotea. IV. t. 4, Las afinidades electivas. IV. Roviralta Borrell J., trad. V. Lozar, Aguado de, trad. VI. Tenreiro, Ramón María, trad. VII. s.

fichero 54 - L - 2

923
F848s **Franco, Luis, 1898-**
... Sarmiento y Martí. [Buenos Aires] Lautaro [c1958].
2 h.p., [7]-458, [6] p. 20,5 cm. (Dorso port.: Colección Pensamiento Argentino, a cargo de Gerardo Pisarello, 5)

1. MARTI, JOSE, 1853-1895. 2. SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO, 1811-1888. I. t. II. s.

En prosa amena, el ensayista de "El otro Rosas" y "Hudson a caballo" aborda entusiastamente las vidas de mayor fuerza y nobleza de nuestra América. Ceñido a devoción de la que el periodismo anticipara muestras, agrega a una infinita y no siempre exacta bibliografía. (Sarmiento ha promovido entre nosotros dos o tres estudios de valor y cientos de efusiones, Martí merecería una selección) 450 pági-

fichero 50 - L - 2

(sigue al dorso)

863
G749f **Goytisolo, Juan, 1931-**
... Fiestas; novela. Buenos Aires, Emecé [1958].
224 p. 19 cm. (Ant. port.: Grandes novelistas; la novela actual en el mundo)

1. LITERATURA ESPAÑOLA - NOVELA. I. t. II. s.

Esta novela del joven y brillante escritor catalán contemporáneo se incorporará sin duda a las más señaladas expresiones de la literatura española. Esta afirmación puede parecer excesiva. Sin embargo, todo contribuye en Goytisolo a sospechar la presencia de un autor excepcional: fuera de su juventud, la perfección de su prosa, ajustada siempre a esa atmósfera poética en que se mueven sus personajes —difícil por surgir al mismo tiempo de un aparente y

fichero 55 - L - 2

(sigue al dorso)

131.34
F895i **Freud, Anna, 1895-**
... Introducción al psicoanálisis para educadores. Prólogo de Angel Garma ... 3. ed. Buenos Aires, Paidós [1958].
91 p. 17,5 cm. (Dorso ant. port.: Biblioteca del hombre contemporáneo, 12)

1. PSICOANALISIS. I. t. II. Garma, Angel, prol.

Sumario. — La amnesia infantil y el complejo de Edipo. La vida instintiva del niño. El periodo de latencia. Relaciones entre el psicoanálisis y la pedagogía. Bibliografía especial.

fichero 51 - L - 2

759.6
G886n **Gris, Juan, 1887-1927.**
... Naturalezas muertas. Introducción de Georg Schmidt
... Buenos Aires. La Mandrágora [1957].
26 p. XIII lám. 18,5 cm. (Colección el manantial, 1)

"Edición bilingüe: alemán-español"
"Traducción de Eva Dzudzek y Alicia Renard".

1. PINTURA ESPAÑOLA. I. Dzudzek, Eva. trad. II. Renard, Alicia, trad. III. t. IV. s.

Arte deductivo, arte de síntesis, que parte de una abstracción para arribar a un hecho real —como Raynal y el mismo Gris decían—, la obra de este José Victoriano González no es sino ascética comu-

fichero 56 - L - 2

(sigue al dorso)

F. M.
 nión con los objetos hasta "llegar a expresar con una gran precisión una realidad imaginada con puros elementos del espíritu" (carta a Kalmweller). Difícil es estudiarla y ubicar lo más representativo, máxime cuando en Cris se daban, junto a la lucha por formas nuevas, una expertencia crítica y una inquietud espiritual siempre hostigadas. Las reproducciones de este volumen dan cuenta exacta de su evolución, desde la época primera en que el cuadro era concebido ya como hecho plástico hasta "Le citron" y "Verre et pipe", de severo equilibrio que transmite la belleza de un solitario luchando con disciplina (con dogmático entusiasmo, con pureza) por desnudar su arte de literatura.

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 55 - L - 2

F. M.
 rfo realismo— la arquitectura del relato, y más que nada, la magistral captación de los tipos — a la vez reales y fantásticos —, que son el alma viviente de sus criaturas. La relación del niño con el pescador, la impotente desesperación del profesor republicano, llenan páginas inolvidables, dignas de un Baroja, de un Miró, así como el contraste entre la realidad y la fantasía de que se alimenta el argumento enlaza con la más pura tradición de la novela española. Estamos, sin duda, ante uno de los más importantes escritores españoles de postguerra, cuyo paralelo espiritual sea posible, tal vez, encontrarlo en el arte cinematográfico del Bardeem de La muerte de un ciclista o de Calle Mayor.

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 54 - L - 2

F. M.
 nas con algo nuevo — la intención, la voz, ya que no el complejo análisis. Ascendio de circunstancias no aplicado a cosa orgánica, ahondada, como si antes que el rigor fuera su método la incitación cordial. Surgen de esa manera dos hombres de idénticos atanes, combatientes — de letra cruda uno, de síntesis el otro —, en tanto se nos recuerda más de una durable remora, un nudo, una estructura, que escuecen todavía nuestra carne.

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 50 - L - 2

E. E. A.
 ordenada por un puritanismo ingenuo y extremo, que a los 51 años mata a una muchacha de 18 y arroja su cadáver a un lago. Esto se sabe desde el principio de la novela. Pero la tragedia vista por todos los personajes, aun los muertos, va cobrando intensidad a medida que la oímos en las voces de cada uno de los que la viven o la contemplan. El lenguaje alcanza por momentos una extraña tensión poética. Así cuando hablan: el muchacho mudo que vive su pena a través del gesto impotente, la joven asesinada que encuentra el amor para morir, el hombre que mata lo único que verdaderamente ha sentido de sí y hacia sí, cumpliendo una herencia maldita de "inconciencia y asesinato". La poesía en Footie no es divagación u oscuridad, sino que contri-

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 49 - L - 2

rias de síntomas. E) Combinaciones de neurosis traumáticas y psiconeurosis; E) Evolución y terapia de las neurosis. Bibliografía.

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 47 - L - 2

su obra a las predilecciones románticas: desubicación, deseo de la muerte; los poderosos, vuelta hacia lo pasado, amor solitario, desecho de la muerte; "Muerte, eternidad Florida de soles, y la vida un cuento desierto y horrible."

E. E. A.
 volveré tierra / en mi honda soledad."
 de nuevo. / Gemiré apasionado / el canto del mar áspero... / y me van / de la enramada en sombra, / serán para mis amigos, / sonriendo mente mi tumba / cubrirán los recuerdos. / Los astros, que se elevan y profundo: "Como ya no andaré / nunca más errabundo, / tierra-grupos: los legendarios y los intimistas. Los segundos, de extensión mucho menor que los primeros, alcanzan a veces un lirismo sencillo. Estos poemas, esencialmente descriptivos, podrían separarse en dos y la vida un cuento desierto y horrible."

A. V.
 término, el haber sabido desarrollarlas dramáticamente con todo acierto, sin apartarse en lo fundamental del texto original. A Juan Carlos Gené se deben ambos méritos, lo que habla positivamente de su seguro instinto teatral, aunque éste puede apreciarse en todos sus alcances, más que en una lectura, a través de su representación escénica. La anécdota pertenece al folklore universal y su argumento no desborda lo pueril, pero el juego dramático es genuino en sus recorridos y rico en situaciones, las que son ampliamente aprovechadas por su realizador. La puesta en escena de "El Herrero y el Diablo", además, no apela sino a los recursos tradicionales y populares que han dado una esencia y una continuidad al teatro argentino.

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 53 - L - 2

F. M.
 libertad, analiza el desarrollo de esta relación a lo largo de las sociedades esclavista, feudal y capitalista hasta el momento en que la lucha obrera arraja en definición ideológica con la aparición del marxismo. En la segunda parte esboza el nacimiento y la evolución del marxismo-leninismo como solución revolucionaria de los problemas creados por el sistema capitalista. Al análisis y diagnóstico de la democracia burguesa con su libertad al margen de la historia y la progresiva fascistización del Estado, sigue la demostración de que únicamente podrá superarse la dictadura del capital reemplazándolo por otra de nuevo tipo: "La libertad es una exigencia del desarrollo de la historia y sus caminos" (pág. 504).

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 52 - L - 2

901
G915f **Guardini, Romano, 1885-**
... El fin de los tiempos modernos; ensayos de orientación. Traducción de Alberto L. Bixio. Buenos Aires, Sur [1958].
1 h.p., 8-92 p. 20 cm.

1. HISTORIA - FILOSOFIA. I. Bixio, Alberto Luis, trad. II. t.

Modelo de síntesis y de claridad expositiva, este breve trabajo, cuyo origen se encuentra en conferencias dictadas por el autor, resume una filosofía cristiana de la historia atenta tanto a las conquistas que en el dominio de las ciencias del espíritu ha logrado el pensamiento contemporáneo, como a las condiciones dramáticas que

fichero 57 - L - 2

(sigue al dorso)

614.2
M367s **Martorelli, José, 1907-**
... ¿Socializar la medicina?; problemática médica y situación actual en veintitrés países. Prólogo del profesor Dr. Jorge Orgaz. [Rosario, Maraschino est. gráf.] 1957.
246 p. 23,5 cm.

1. MEDICINA SOCIAL. I. t.

Obra polémica y de intención esclarecedora, este libro consta de dos partes; la primera incluye: Generalidades, Modalidades de la Medicina, Ubicación del médico, El precio de los medicamentos, La medicina de nuestro tiempo, La medicina ideal, en tanto la segunda analiza: El Servicio Nacional de Salud de Gran Bretaña (Suecia, Bél-

fichero 62 - L - 2

(sigue al dorso)

137
K672c **Klein, Viola**
... El carácter femenino; historia de una ideología. Presentación de la edición castellana [por] Gino Germani ...
2. ed. Buenos Aires, Paidós [1958].

373 p. 17,5 cm. (Dorso ant. port.: Biblioteca del hombre contemporáneo, 11).

Prólogo de Karl Mannheim.

1. CHARACTER. I. Germani, Gino. II. t. III. s.

Sumario.— Introducción. El escenario histórico. El planteo biológico: Havelock Ellis. El planteo filosófico: Otto Weininger. El plan-

fichero 58 - L - 2

(sigue al dorso)

733
M43e **Mathey, Georg A**
Esculturas helénicas en colores ... Buenos Aires, La Mandrágora [1957].

23 p. XIII lám. 18,5 cm. (Colección el manantial, 2)

"Edición bilingüe: alemán-español".

"Traducción de Eva Dzudzek y Alicia Renard".

1. ESCULTURA GRIEGA. I. Dzudzek, Eva, trad. II. Renard, Alicia, trad. III. t. IV. s.

Winckelmann, deslumbrado, habló del "noble candor y la tranquila grandeza" del arte griego. Si fuera necesario darle razón, bastaría contemplar algunas de estas reproducciones de mármoles y terracotas

fichero 63 - L - 2

(sigue al dorso)

149
L297p **Lanza del Vasto, Joseph Jean, 1901-**
... Principios y preceptos del retorno a la evidencia. Traducción de Enrique Pezzoni. Buenos Aires, Sur [1958].
108 p. 20 cm.

1. MISTICISMO. I. Pezzoni, Enrique, trad. II. t.

"El filósofo es igual a lo que sabe", dice el autor de esta obra. Peregrino infatigable, sabe que la verdad no puede ser conocida. Pero nos señala un punto de contacto donde lo esencial de las distintas ortodoxias encuentra su agua viva. Agrupadas en 24 temas (o actitudes del hombre ante sí, ante los demás, ante Dios), estas reflexiones, de religiosa densidad no excluyen la trascendencia social,

fichero 59 - L - 2

(sigue al dorso)

792.09
M481t **Melchinger, Siegfried**
... El teatro en la actualidad. [Buenos Aires] Galatea-Nueva visión [1958].

254 p. 19,5 cm. (Dorso ant. port.: Ideas de nuestro tiempo, 16)

"Traducción de José María Coco Ferraris".

1. TEATRO - HISTORIA. I. Coco Ferraris, José María, trad. II, t. III. s.

Creación individual y, al mismo tiempo, hecho social, el teatro es obra no sólo de los autores, directores y actores, sino que, a su modo, es también resultado de las modalidades del público. Por eso,

fichero 64 - L - 2

(sigue al dorso)

370.1
M293c **Mantovani, Juan, 1898-**
... La crisis de la educación. Buenos Aires, Columba [1957].

74 p. frent. port (retr.) 20,5 cm. (Cub.: Colección esquemas 24)

1. EDUCACION - FILOSOFIA. I. t. II. s.

"Panorama de nuestra época" y "La crisis de la educación contemporánea" son las dos partes de este trabajo de información y análisis. La aparición de nuevas situaciones socio-culturales, con la consiguiente subversión de los valores ajenos al liberalismo, hace decir al autor que "hoy debemos pensar y realizar la educación para un mundo en que luchan por un lado la libertad del hombre y, por otro, los poderes que procuran aniquilarlo" (pág. 28). Se analizan luego los

fichero 60 - L - 2

(sigue al dorso)

A863 **Murena, H. A., [i. e. Héctor Alberto Alvarez Murena], 1923-**

M975L ... Las leyes de la noche. Buenos Aires, Sur [1958].
261 p. 20 cm.

1. LITERATURA ARGENTINA - NOVELA. I. t.

Una acumulación sistemática, tenaz, de hechos fatales y aparentemente jugados con un orden; un afán despiadado por obligar a la aceptación de un horror u otro horror, no son sino el presupuesto de una apelación a lo metafísico, a la inconsciente búsqueda de Dios, o Uno-Mismo.

Murena, forzando a veces la realidad, sesgado con una violación

fichero 65 - L - 2

(sigue al dorso)

927
P977m **Martínez, Orlando**
... El sentido humano en la obra de Puccini. Buenos Aires, Ricordi Americana [1958].
3 h.p., 9-157 p. fot. 22,5 cm.

1. PUCCINI, GIACOMO, 1858-1924 - BIOGRAFÍAS. I. t.

Sumario.— Predestinación de un genio. La órbita vital en la creación. La limitación en el "verismo". La conciencia musical. El sentido teatral. Pasión de los libretos. Concepciones erróneas. Amor y desdén a la Naturaleza. Idealización de los personajes. La soledad y la melancolía. El ansia de compañía. La técnica del contraste. La técnica del ambiente. Significación de los personajes femeninos. "Liu"

fichero 61 - L - 2

(sigue al dorso)

A863
M942f **Murillo, José, 1922-**
... El fundo del miedo. Buenos Aires, Futuro [1958].
191 p. 20,5 cm. (Cub.: Los novelistas).

1. LITERATURA ARGENTINA - NOVELA. I. t.

Sin estridencia folklórica ni acentuado costumbrismo, José Murillo incorpora un territorio de hondos caracteres, Jujuy, al cada vez más vasto panorama de nuestra novelística. Su obra es el relato vivaz de una aventura: la de Damián Baigorri, puestero de Santa Bárbara, al defender su tierra, asediada por el delincuente protegido del político de turno.

fichero 66 - L - 2

o la resurrección de Doria Manfredi, "Turandot" y la Sinfonía "Pática" de Tchaikowsky. Ficción y realidad. Sadismo lírico y patología sexual. El mundo afectivo. Los peligros de la fama. Italia es el canto. La profecía de un sabio.

fichero 61 - L - 2

Buenos Aires - Rep. Argentina

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 65 - L - 2

signos críticos de la educación: aumento de la población escolar, papel neurálgico de la segunda enseñanza, reformas en la primaria, acelerado desarrollo de la profesional y técnica, ahijamiento de planes y programas, preparación del personal docente, entusiasmo por los medios mas que por los fines de la educación y la universidad ante la época de crisis.
Ajustado a las ideas de Scheler ("La cultura es una categoría del ser, no del saber"), propone, finalmente, un replanteo educativo integral que reconstruya a la vez las bases técnicas y humanas del hombre argentino.

fichero 59 - L - 2

Buenos Aires - Rep. Argentina

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 64 - L - 2

lo que debiera ser morosa hondura, ha construido una novela atrayente, obsesional, en base a un personaje —Elsa— a quien no deja de ocurrirle nada que pueda suceder, como intentando demostrar que si cabalísticamente no hay arriba ni abajo, solo de una absoluta comunión con el mal y una asunción del castigo puede surgir la luz, que habrá de tener siempre el ritmo del amor.

humana, en plenitud de búsqueda, de hallazgo. Son palabras desuadas, de fe en la superación armónica de la crisis. Indican un "camino de retorno" y un "paso del hombre al límite".

fichero 58 - L - 2

Buenos Aires - Rep. Argentina

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 63 - L - 2

el presente libro muestra lo peculiar del teatro contemporáneo tanto en el espectador como en la escena y en el autor.
Melchinger presenta el teatro contemporáneo como un momento de una prolongada evolución histórica y como una expresión, un reflejo artístico y social del mundo de nuestro tiempo.
La arquitectura teatral, el público, el actor, la obra y el autor, la escena y el director, son los temas sucesivos que trata este penetrante estudio, en el que no dejan de ser destacables el vasto conocimiento del tema y el justo encuadramiento del mismo en el panorama de la historia universal de la cultura.

leo psicoanalítico: Sigmund Freud. Primeras investigaciones en el campo de la psicología experimental: Helen B. Thompson. Tests psicométricos: L. M. Terman y C. C. Miles. Un planteo histórico: Mathias y Matilde Vaerling. El planteo antropológico: Margaret Mead. El planteo sociológico: W. I. Thomas. Resúmenes y conclusiones. Apéndice: "La generación rebelde", novela de J. Amers-Kuiler. Apéndice bibliográfico.

fichero 57 - L - 2

Buenos Aires - Rep. Argentina

Buenos Aires - Rep. Argentina

fichero 62 - L - 2

enfrenta el hombre de hoy, amenazado, según Guardini, en los tres territorios fundamentales de su existencia: humanidad, naturaleza, cultura.
La caracterización de la Antigüedad como mundo cerrado, de la Edad Media como voluntad constructiva de un orden, y del mundo moderno como apertura del hombre hacia lo ilimitado, si bien no es nueva, adquiere en Guardini, por obra de la precisión expositiva y de sus implicaciones con el análisis de los cambios en la actitud religiosa del ser humano, un sostenido interés.
Si bien se trata de un trabajo francamente situado en una posición cristiana, su lectura será sin duda útil aún a quienes, no participando de esta actitud, se interesan por los problemas de la cultura y de la filosofía contemporáneas.

halladas en las excavaciones alemanas de Olimpia, alrededor de los años 1880 y 1936, y "descubrir" el color, inédito en gran parte de ellas. Sin dejar de intuir que tal vez solo ante la honda frescura de la cuarta lamina (cabecita de muchacha, último tercio del siglo 6 a J.C.), la perfección de la sexta (Kore—muchacha—del Acropolis) o la limpia nobleza de las figurillas de Tanagra y la Estela funeraria, puede no pensarse en la asimilación del arte egipcio y de las civilizaciones orientales, la violenta ingenuidad del León de Mármol de la Isla de Delos (siglo 7 a J.C.), moderno como pocos, nos abandona al asombro ante la maravilla y el misterio.

F. M.

gica, Panorama danés, Israel, Australia, Islandia, Holanda, Noruega, Nueva Zelanda), La medicina en la U.R.S.S. (Japón, India, Francia, Italia, España, Portugal), La medicina en los Estados Unidos de Norte América (Canadá, Chile, El seguro social mejicano, Uruguay), Panorama argentino.

162
077i **Ortega y Gasset, José, 1883-1955.**
... La idea del principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva ... Buenos Aires, Emecé [1958].
3 h.p., [9]-444 p. 22,5 cm. (Biblioteca de la Revista de Occidente).

Cab. port.: José Ortega y Gasset. Obras inéditas.

1. LOGICA. 2. LEIBNITZ, GOTTFRIED WILHELM VON, BARON, 1646-1716. I. t. II. s.

Es el segundo de los libros dejados inéditos por José Ortega y Gasset —el primero, "El Hombre y la Gente", fué publicado en España—, y aunque pudo estructurarlo orgánicamente con todos sus puntos, muchos de sus temas han sido tan sólo señalados y esperaban

fichero 67 - L - 2

(sigue al dorso)

927
V242g **Vallentin, Antonina, 1893-1957.**
... Goya. Traducción del original francés por Miguel de Hernani. Buenos Aires, Losada [c1957].
2 h. p., 7-338 p., 3 h. front. (retr.) 23 cm. (Ant. port.: Biografías históricas y novelescas).

Bibliografía: p. 335-38.

1. GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO JOSE DE, 1746-1828 - BIOGRAFÍAS. I. Hernani, Miguel de, trad. II. s.

Artista popular en medio decadentes, Goya expresa con dramático y áspero humorismo el sentimiento democrático que recorriera Europa a fines del siglo XVIII. Por su autenticidad es el gran acreedor

fichero 72 - L - 2

(sigue al dorso)

808.1
P288o **Pavese, Cesare, 1908-1950.**
... El oficio de poeta. Buenos Aires, Nueva Visión [1957].
113 p. 20 cm.

"Selección y traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola".

1. POESIA - HISTORIA Y CRITICA. 2. LITERATURA ITALIANA - ENSAYOS. I. Alonso, Rodolfo, 1934- , trad. II. Gola, Hugo, 1927- , trad. III. t.

Se reúnen en este volumen los ensayos de Cesare Pavese que se refieren directamente a la poesía y aquellos que, por enfocar problemas de la cultura y el hombre de nuestro tiempo, se encuentran

fichero 68 - L - 2

(sigue al dorso)

A863
V799 **Viñas, David, 1928-**
... Un Dios cotidiano ... Buenos Aires, Guillermo Kraft [1957].

248 p. 18,5 cm. (Cub.: América en la novela)

Cab. port.: "Premio Kraft 1957".

1. LITERATURA ARGENTINA - NOVELA. I. t. II-s

En las páginas de esta novela —sin duda, llamada a ocupar un lugar preeminente en la historia de la literatura argentina— se plantea en dimensiones profundas el problema moral, eterno enigma para la criatura humana que, experimentando el fracaso, la insuficiencia o la debilidad de los catecismos, busca responder a esa

fichero 73 - L - 2

(sigue al dorso)

923
P298m **Paz, José María, 1791-1854.**
... Memorias póstumas. Prólogo de Octavio R. Amadeo ... Buenos Aires, Estrada, 1957.
4 v. lám. (retr.) 20 cm. (Ant. port.: Biblioteca de clásicos argentinos, 34-37)

1. PAZ, JOSE MARIA, 1791-1854 - CORRESPONDENCIA Y MEMORIAS. I. Amadeo, Octavio Ramón, 1878-1955, pról. II. s.

"Hacernos verosímiles los otros hombres" parece ser, a opinión de Ortega, tarea de la historia, siendo acabado ejemplo de ello estas Memorias, donde el autor no habla de sí mismo. Comienzan como acotación a otras donde Belgrano estudió la batalla de Tucumán y abarcan, en relato sagaz, ricamente equilibrado, el período compren-

fichero 69 - L - 2

(sigue al dorso)

A861
V799 **Viñas, Ismael, 1925-**
... Esto sabemos. Buenos Aires, Contorno [1957].
4 h.p., 11-43 p. 20 cm.

1. LITERATURA ARGENTINA - POESIA. I. t.

Desde el título, Viñas nos comunica el sentido de estos poemas: decir la verdad del hombre en el mundo, pero aún la verdad más inmediata del hombre en esta América, en este Buenos Aires.

El poeta no contempla, no juega a componer un verso inmortal con las neblinas y las lluvias y el recuerdo de un lejano amor: el poeta habla aquí de lo que le ocurre, de lo que sabe, en tanto hombre cuya vida transcurre en un aquí y ahora perentorio:

fichero 74 - L - 2

(sigue al dorso)

820.9
SA21 **Sainbury, George, 1845-1938.**
... Historia de la literatura inglesa ... Traducción directa de José Rovira Armengol. Buenos Aires, Losada [1957].
2 v. fot., retr., 23,5 cm.

Contenido. v. 1, Desde los orígenes hasta mediados del siglo XVIII. v. 2, Desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días. Apéndice de Patrick O. Dudgeon.

1. LITERATURA INGLESA - HISTORIA Y CRITICA. I. Rovira Armengol, José, trad.

Es ésta una de las más importantes historias de la literatura inglesa y una obra maestra de la crítica literaria de todos los tiempos.

fichero 70 - L - 2

(sigue al dorso)

848
V935o **Voltaire, François Marie Arouet, llamado, 1694-1778.**
... Obras selectas; diccionario filosófico, novela. Cartas filosóficas. Prólogo de Abel Grenier [2. ed.] Buenos Aires [etc.] El Ateneo [1958].

1005 p. frent. port. (retr.) 18,5 cm. (Cub.: Clásicos inolvidables)

"Traducciones por: Abate Marchena y Amador de Castro [y] Tina Manzoni".

1. LITERATURA FRANCESA - PROSA. I. t. 1, Diccionario filosófico. II. t. 2, Cartas filosóficas. III. Marchena, Abate, trad. IV. Castro, Amador de, trad. V. Manzoni, Tina, trad.

fichero 75 - L - 2

A868
S175s **El Salón literario. Estudio preliminar de Félix Weinberg.**
Buenos Aires, Hachette [1958].
198 p. 20 cm. (Ant. port.: Colección El pasado argentino)

Cab. port.: Marcos Sastre - Juan Bautista Alberdi - Juan María Gutiérrez - Esteban Echeverría.

1. LITERATURA ARGENTINA - PROSA. I. Sastre, Marcos, 1809-1887. II. Alberdi, Juan Bautista, 1810-1884. III. Gutiérrez, Juan María, 1809-1878. IV. Echeverría, Esteban, 1809-1851. V. Weinberg, Félix. VI. s.

Incluye este libro fundamentales trabajos de la primera generación abocada orgánicamente a investigar nuestra realidad y delinear los

fichero 71 - L - 2

(sigue al dorso)

284
W186h **Walker, Willinston**
Historia de la iglesia cristiana ... Traducida al castellano por Adam F. Sosa. Buenos Aires, La Aurora; México, Casa unida de publicaciones [1957].
VIII, 623 p. 24,5 cm. (Cub.: Biblioteca de cultura evangélica. 10)

1. PROTESTANTISMO - HISTORIA. I. t.

Sumario. — Desde los comienzos hasta la crisis gnóstica. Desde la crisis gnóstica hasta Constantino. La Iglesia del Estado Imperial. La Edad Media hasta la terminación de la lucha de las Investiduras. Fines de la Edad Media. La Reforma. La Transición a la situación

fichero 76 - L - 2

(sigue al dorso)

dieran permiso, sino que entraba con toda tranquilidad, majestuosamente pero sin alardes. Cuando comenzaron las lecturas obligatorias de *La razón de mi vida*, recién entonces aparecieron sus sonrisas despectivas. Dora leía torpemente, se sentía vejada. Y ese chico la contemplaba con insolencia, como si se compadeciera de ella pensando que se lo tenía bien merecido por no animarse a tirar todo y a salir corriendo. Él tenía derecho a despreciarla: Dora le resultaba una pobre muchacha, lo mismo que si le hubiera descubierto los zapatos agujereados. Y débil, aunque fuese la única que fumaba en la sala de profesores. Débil, precisamente porque eso estaba prohibido y ella era la única que se asomaba a la puerta con naturalidad sin soltar su cigarrillo. Olsen hasta le había contado la cantidad de vestidos y Dora ya lo sabía. Una mañana, poco tiempo después de haber comenzado con esas penosas lecturas, al caminar hasta el banco de Olsen descubrió que sobre su pupitre había escrito *Verde*. La primera vez no le llamó la atención. *Verde* podía ser cualquier cosa. Pero cuando la segunda vez advirtió que el color que Olsen había escrito coincidía con el de su vestido, se alarmó. Olsen la espiaba, ya no era alguien que pretendía estar en paz en su rincón, fuerte y olvidado, sino que intentaba dominarla. O reirse de ella. Y quería demostrarle que conocía todos sus secretos. Recién entonces empezaron a aparecer esas fotos entre los brazos de Olsen. Una foto de esa mujer saliendo del Congreso y la mirada burlona de Olsen. La primera vez, de entrada, le susurró: "¿La conoce, señorita?". Y más adelante: "¿Le gusta? ¿No es cierto que es lo más grande que hay en el país?" —formándole un marco con los dedos a esa cabeza coloreada. "¿No es cierto que usted la quiere, señorita?" —musitaba— "Ella es buena, muy buena". Y esas fotos seguían y se iban sistematizando. Todos los días que había clase, siempre, aunque Dora no leyera ese libro, con cualquier motivo. Y se las apoyaba contra el pecho haciendo como que las besaba con unción. "—Es muy buena, señorita, ¿no es cierto?". Lo único que cambiaba era la pose: esa mujer vestida de baile— "¿No le parece una reina?" —o acariciando a unos chicos o saludando desde su automóvil. También le mostró una en la que aparecía con un perrito en la falda— "¿Cómo no le gusta, señorita?". En la primera oportunidad que Dora llegaba al fondo del aula, aparecía una de esas fotos y la sonrisa divertida de Olsen: "¿No es cierto que usted la quiere, señorita?". Había veces que la tomaba de sorpresa, pero con el tiempo se convirtió en algo que Dora esperaba con naturalidad, como un saludo agravante, inevitable. Eso duró cuatro o cinco semanas. Dora no quería avisarle al director, jamás había ido espontáneamente a hablarle de nada; además estaba segura de que ese hombre iba a adoptar la peor de las medidas. Dora lo consideraba un torpe aunque él se creyese muy diestro en sus relaciones con los alumnos. Lo único que sabía componer era su papel de caudillo a medias mandón y a medias cómplice. También se le ocurrió que podía consultar con Trainer que parecía ser su amigo, pero presintió que le iba a salir con una de esas frases huecas con las que se tranquilizaba. Y Olsen seguía: "—Qué bonita que es, ¿no es cierto?". Dora se tenía que controlar. Ella era la que fumaba en la sala de profesores, ella era dueña de su cuerpo. "—Dora es demasiado burlona" —había dicho Muzzio una vez para que todos lo oyeran— "Se ríe de nosotros". Pero ella tampoco quería dejar de acercarse a ese banco que quedaba en el fondo de la clase. Le hubiera demostrado a Olsen que lo temía. Y estaba empeñada en hacerle comprender que no la molestaba, que solamente la perturbaba. Tenía que restarle importancia a todo eso. Que ese chico entendiara que a lo sumo la consideraba una broma, algo pesado que tenía que concluir. Pero Olsen se empeñaba: "—Dígame que le gusta, señorita" —le rogaba con el cuerpo echado sobre el respaldo de su banco. Era implacable. Y ninguno de sus compañeros podía escuchar lo que él murmuraba en su rincón. Dora había reflexionado sobre lo que debía hacer: descartada la denuncia, sólo quedaba la posibilidad de dominarlo. Pero no le podía gritar porque hubiera sido ponerse en evidencia delante de los demás. Allí había chicos de todo tipo y se trataba de la foto de esa mujer. Iban a comentar en sus casas que una profesora se había enojado porque uno de los alumnos tenía una foto. "—Una foto de Evita" —dirían. Eso hubiera sido muy poco hábil. También podía llamarlo aparte y plantearle las cosas. Ella era dueña de su cuerpo y Olsen un chico que iba a comprender. Pero Dora advirtió en su mirada que estaba terca y decidido a no aceptar nada, quería que ella estallara o que se largara a llorar como una histérica. Y Dora no se animó a proponerle nada. Sólo quedaba asumir eso que Olsen había planteado oscuramente entre los dos y dominarlo, si podía, sin decir ni una palabra. "—¿No es cierto que le gusta, señorita?" —y esa mujer con su gran sombrero cubierto de tules y su sonrisa encantadora daba el puntapié inicial en un partido de fútbol "—¿No es cierto que sí, señorita?" —y Dora de alguna manera tenía que hacerle creer que todo eso no la alteraba, que lo iba a aguantar hasta que él se cansase porque ella no entendía de política ni le interesaba y nunca entraría en su juego, y lo seguía tratando igual que a los demás, desde la forma en que le hacía las preguntas de sus clases hasta la manera de ordenarle que hiciera esto o lo otro, que pasara a borrar el pizarrón o que por favor distribuyese las carpetas. "—¿No es cierto que le gusta mucho?" —y eso ya le resultaba enfermizo: el tono inalterable de Olsen, su frente puntiaguda, sus cejas interrogativas y la cara que aparecía en todas esas fotos envuelta en una especie de halo rosado, cargada de dicha y de suave tolerancia "—Dígame que le gusta, señorita" —Olsen mantenía su eterna sonrisa— "No me va a decir que no es buena" —pero ya no era la cara de esa mujer lo que mostraba "—¿No es verdad que le gusta, señorita?" —sino un dibujo inmundito, hecho con grosería lo que Olsen encuadraba entre sus dedos esa última mañana "—¿No es cierto que la besaría, señorita?"

(de "Paso a los héroes" y otros cuentos de la década absurda)

ADOLFO PRIETO

la
literatura
de izquierda

el
grupo
boedo

Hacia 1925, en un momento de excepción para la vida cultural del país, las revistas *Martín Fierro* y *Claridad* representaron dos actitudes literarias antagónicas. Escapa a nuestro propósito, al analizar uno de los términos del proceso, exagerar la importancia efectiva que tuvieron ambas revistas y las actitudes por ambas expresadas. Sabemos de la proclividad a los esquemas fáciles y del interés, casi personal, con que algunos integrantes de aquellos grupos se encargan de contrabandear para la historia los mitos de *Boedo* y *Florida*. Prevenidos de tales excesos, nuestro punto de partida es muy simple y puramente metodológico. El grupo *Boedo*, bautizado a sí mismo con el nombre de una calle plena de hervor laborioso, postula, por primera vez entre nosotros, la literatura de izquierda, la literatura como medio de acción sobre el mundo, como instrumento de cambio social. No es que ellos inventaran la literatura de izquierda en la Argentina; pero al culminar el primer cuarto de siglo sólo podían señalarse casos aislados: Barret, Florencio Sánchez, Payró, o a los débiles y sentimentales cantores de la anarquía. La veintena de escritores que nuclea la revista *Claridad* tienen, en cambio, la conciencia de haber asumido, en bloque, todas las instancias de una literatura de izquierda, sus reclamos, tan visibles después del triunfo de la revolución rusa, sus responsabilidades.

El planteo inicial del grupo *Boedo*, contrapuesto a aquel en que se asentaba la literatura lúdica de los escritores de *Florida*, le asigna una importancia cronológica nada desdeñable, y su conocimiento, si lo emprendemos sin demasiados prejuicios, puede revelarnos temas y claves de permanente interés. La voluntaria limitación de este trabajo está ceñida por un obstáculo más: al grupo *Boedo*, contrapuesto al de *Florida*, se lo sigue únicamente a lo largo de tres años, los años del fervor literario en Buenos Aires. 1930, gozne de la historia argentina, lo fue también de su literatura y de los grupos que con mayores o menores títulos la representaban.

Claridad, dirigida por Antonio Zamora, fundador de la editorial del mismo nombre, aparece en julio de 1926. Es continuación de una revista con título de trasnochado romanticismo: *Los Pensadores*. En el primer número se declara:

Claridad aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias.

Barletta inaugura la revista con un inflamado artículo contra los procesos militares de nuestra historia, inspirado, tal vez, en la tesis alberdiana de *El crimen de la guerra* y en la cierta esperanza de que la revolución socialista, incendiada en Rusia, concluiría con todo vestigio de militarismo. Hay crónicas de arte y de literatura, anuncios apocalípticos de la universal revuelta de los pueblos, versos dictados por los aspectos humildes del vivir, y un único aviso comercial que ocupa toda la contratapa, cedido por el "trust" cervecero Quilmes.

Este primer número concentra ya los mejores aciertos y las más desconcertantes contradicciones que distinguirán siempre a la revista. Anotemos entre los hechos valiosos, el uso desenfadado y honesto de la libertad de expresión. Esta libertad no fue ganada, es cierto, por los escritores de izquierda ni de derecha, y su uso no implicaba riesgos excesivos: era un bien mostrado en los años del cómodo gobierno de Alvear; pero los jóvenes escritores de *Boedo* intentaron emplearla de modo distinto al acostumbrado por la prensa de escándalo tipo *Crítica*, o por la alegre iconoclastia literaria de *Martín Fierro*. Manos libres para impugnar los antiguos e inamovibles mitos de la vida y de la historia nacional, y para proponer, en el aspecto positivo, un cálido, aunque difuso amor por la humanidad. En la revista hallaron eco, asimismo, los grandes problemas de la política y de la convivencia mundial, como las menudas urgencias domésticas. Con un ingenuo crédito a su eficacia, se repiten obsesivamente los temas del imperialismo, militarismo y clericalismo; se protesta por la muerte de Sacco y Vanzetti, por los atropellos del fascismo, por la dictadura de Primo de Rivera, por las violencias de la Policía Federal y las falacias de la prensa amarilla.

También es notable la tentativa de crear con los lectores una relación distinta a la habitual en la literatura de consumo; se busca en el hombre que lee un partícipe, se pretende influir sobre su conducta y modificar el mundo en el que vive. En este sentido, el éxito de *Claridad* fue tal vez mayor que

el alcanzado por *La Protesta* en su buena época, hoja adornada con la colaboración de varios escritores célebres y nimbada con ese vago misticismo laico de la anarquía finisecular. Es verosímil suponer que una parte del antiguo público de *La Protesta* lo fue también de *Claridad*, pero a aquel contingente se agregó el de una generación más joven, diferenciada de la anterior por la experiencia de la revolución rusa. El izquierdismo precursor de este fundamental episodio de la historia contemporánea, es tan diferente del que lo siguió, como puede serlo un borroso lirismo de una empresa concreta, una actitud sentimental de un programa de trabajo.

No debe olvidarse, sin embargo, que el aporte de algunos viejos lectores de izquierda no fue aumentado solamente con el aporte de la izquierda nueva; también el ávido público de la literatura de consumo prestó su apoyo. En la época en que se editaban *Martín Fierro* y *Claridad*, coincidiendo con el ascenso al poder de la pequeña burguesía, usufructuaria del magisterio y la cátedra universitaria¹, se produjo un fenómeno próximo a la inflación, un desmesurado prestigio del hecho literario, y se formó un público numeroso y atento, capaz de interesarse y alentar la publicación de varias revistas. Durante el período 1955-1957, por un fenómeno distinto, un público muy politizado, por sobre sus intereses y sus supuestos ideológicos contrarios, absorbía las ediciones de tres o cuatro de los periódicos políticos más antagonicos.

Esta coincidencia parcial de lectores condicionó, probablemente, una de las visibles contradicciones del grupo *Boedo*: saberse leídos por determinadas mentalidades suele inducir a dirigirse a ellas, a tomarlas en cuenta, aunque más no sea para el escarnio. Y los jóvenes de *Boedo* tomaron demasiado en cuenta la existencia de los lectores que venían de *Florida*; se preocupaban con exceso de sus gustos artísticos y literarios; discutían largamente a Honegger y escandalizaban sobre los méritos de Larreta; hablaban de "ellos y nosotros" para definir posiciones ideológicas, pero en una situación extrema aceptaban la identidad de unos y de otros: algo así como la comunión de los santos en un mundo ajeno al de la aparente realidad. Ese mundo puede ser la camaradería gremialista, el Arte, o la complicidad generacional. Más allá del sectarismo ideológico y la actitud que compromete al destino, cabe el juicio estético objetivo. El crítico de *Claridad*, al realizar el balance literario del año 1927, dice que los mejores libros del año son, en su opinión, *La tierra de los papagayos* de Armando Cascella, y *El teatro del disconformismo*, de Homero Guglielmini, "que descubren a un narrador de primera calidad y a un ensayista versado y sagaz, capaces de salir airoso de las más arriesgadas aventuras del espíritu". Y agrega estos juicios de valor:

Enrique González Tuñón, dueño de un estilo ágil, tremuliente de imágenes y vetado de una amargura risueña y comunicativa es... el que se ubica más decididamente con Eduardo Mallea en la vanguardia de prosistas líricos de nuestro país; en cuanto a José C. Picone, poeta de larga proyección oscura de humildad, se revela con *La revolución un argumentador de fuste, dueño de una dialéctica teatral independiente y efectista, subordinado a nobles aspiraciones de redención social.*

En nuestra literatura, la comunión de los santos se da, a veces, en mundos insospechables. Carlos de la Púa dedica uno de sus poemas lunfardos a Jorge Luis Borges.

¿Y el aviso comercial de Quilmes? Debe excluirse toda conjetura de comunión entre el capitalismo más crudo y la revolución social que proclama la revista. Más bien habría que pensar en una cierta voluntad de utilización por una de las partes; suerte de juego maquiavélico en el que David intenta pasear sentado sobre los hombros de Goliat, o en el que el león pretende aprovechar, todavía, el aceite en el que será frita la liebre. Consta, objetivamente, que el "trust" cervecero sobrevivió sin daño a su enlace con la izquierda literaria.

Porque la más grave falla del grupo *Boedo* se dió en el plano estrictamente ideológico y en la aplicación práctica de los principios sustentados. ¿Qué es una literatura de izquierda?; ¿Qué posición debe adoptar un escritor de izquierda para que no se lo acuse de inconsecuencia?; ¿Cómo se acompañan una ideología que propugna un mundo por completo nuevo con una estética inventada y canonizada por un mundo denunciado como caduco?; ¿Dónde debe buscarse el lector y cómo comunicarse con él para que la literatura deje de convertirse en pasatiempo y se constituya en eficaz instrumento de transformación?

Es cierto que alguno de estos interrogantes no ha sido todavía resuelto a satisfacción ni por los mejores escritores y teóricos de la izquierda, pero vale la pena revisar las insuficiencias del primer grupo que postuló entre nosotros esa actitud literaria. Vale por utilidad didáctica.

El punto de partida del grupo constituía ya, de por sí, un peligroso tembladeral; la revista que los une pretende ser expresión independiente del pensamiento de izquierda, y ese pensamiento está representado por escritores que vienen del anarquismo, del socialismo filomarxista, del socialismo que llamaríamos nacional, y de una izquierda fluctuante y sin banderías. Elías Castelnuovo² al recordar los orígenes del grupo, da como nómina de fundadores la misma que resultó premiada en un concurso literario del diario *La Montaña*, en 1922: el propio Castelnuovo, Manuel Rojas, Leónidas Barletta, Roberto Mariani, Fingerit, Alvaro Yunque, Pedro Herrero. La vinculación con Antonio Zamora, el editor, concretó la aparición de la revista, y Castelnuovo, Stanchina y Olivari nuclearon en torno de ella nombres como los de Roberto Mariani, Yunque, ya citados, José Portogalo, César Tiempo, Roberto Arlt, Ernesto Castro, Alberto Rodríguez, Enrique Amorín. Saludaron al movimiento de *Boedo*, según el mismo testimonio, Ingenieros, Mario Bravo, González Castillo, González Pacheco, Deffilippis Novoa, Payró y Manuel Gálvez.

La conciliación no era fácil ni pudo ser sostenida por mucho tiempo. A

un año de fundada *Claridad*, Barletta deja la revista por considerar que ella ha dejado de ser órgano independiente del pensamiento de izquierda para convertirse en socialista. En los números anteriores a esta decisión, *Claridad* difunde ampliamente el pleito del partido socialista, urgido a más categóricas definiciones por la gente joven que remoja sus filas. Eduardo Barthelemy dice que Barletta se ha alejado de *Claridad* no porque la revista se haya convertido al socialismo, sino porque Barletta es, en realidad, un izquierdista literario, no un izquierdista social.

El juicio de Barthelemy es severo, pero no aclara demasiado las cosas; ¿es que el escritor de izquierda debe, necesariamente, estrechar filas en el partido que mayor garantía de eficacia ofrezca al triunfo de la izquierda social?; ¿es que debe abandonar toda pretensión de elegir un punto de equidistancia fundado sobre la intransferible libertad personal? Sabemos las posibilidades de cada uno de los términos de esta antinomia. Si el partido acierta con un amplio programa de acción que permita el juego de las intervenciones individuales, el escritor se salva como escritor y como partícipe útil de una empresa común; si el partido se estrecha y reduce a cumplir verticalmente monótonas y obsesivas etapas de trabajo, el escritor es condenado al suicidio. En el otro término del dilema, vemos al escritor luchar desesperadamente por defender su punto de equidistancia; respira mejor, pero es gastado por la búsqueda del propio equilibrio y acechado sin pausa por el temperamento y los años: tristes eventualidades que no afectan al partido.

Barletta puede ejemplificar, entre nosotros, el segundo término del dilema. Es escritor abundante, dirige revistas literarias, alienta la conducción del "Teatro del Pueblo", firma cuanto manifiesto adhiere a algún acto por la libertad o la justicia, habla cuando otros prefieren el silencio, cuando hablar no es ya la empresa sin riesgos de 1925. Políticamente su posición es fluctuante; no se afilia a ningún partido, aunque puede señalárselo como camarada de ruta, muy personal, del comunismo —situación ambigua si las hay—. En 1952 funda la hoja semanal *Propósitos*, en la que maduran las ventajas y las contradicciones del punto de equidistancia elegido. *Propósitos* fue, en los años inmediatos a su aparición, una insólita y valiente muestra de oposición al régimen de gobierno imperante, y a la caída de éste, en 1955, continuó en la misma línea de independencia irreductible, señalando derroteros, denunciando errores, poniendo el acento en un programa de desarrollo nacional y popular. Sólo que ahora, treinta años después de acuñar brulotes sobre las glorias militares del país, Barletta apela al honor de nuestro ejército como garantía de paz y prenda de grandeza. El Partido Comunista ruso puede absorber la contradicción implícita entre una primera etapa de repudio militarista y el fuerte militarismo que impregna la vida rusa desde el triunfo mismo de la revolución. El Partido puede absorber esta contradicción porque está más allá del juicio de aquellos hombres que pensaron la posibilidad de gobiernos populares con exclusión del ejército; y porque, en última instancia, una cosa fue el ejército zarista y otra la fuerza armada al servicio de una revolución popular. (Cualquiera sea la opinión que nos merezca el distinguo, el distinguo existe). Pero Barletta, que no habla por boca del Partido, no puede transferirle sus propias contradicciones. Ni puede apelar a un repunte del honor en nuestro ejército, que se mantiene más o menos estable desde los lejanos años de Uriburu.

Volvamos a *Claridad*. Un episodio menor, de resonancia puramente doméstica y que tiene de protagonista, otra vez, a Barletta, revela con luz insospechada, la absoluta necesidad de que el escritor de izquierda extienda a todas las situaciones posibles su postura vital. A pocos meses de iniciada la publicación de la revista, se produce en Buenos Aires el célebre caso Leumann. Carlos Alberto Leumann, antiguo periodista de *La Nación*, inserta en el suplemento dominical de la misma, un cuento de tema religioso que provoca escándalo en los medios católicos. El arzobispo de Buenos Aires escribe al director del diario e, inmediatamente, Leumann es separado de su cargo. *Claridad* dio a semejante desenlace la sanción que merecía, y consideró necesario retirar todo crédito moral a un diario que, hasta entonces, había merecido alguno para la opinión pública; pero no acallados aún los ecos del ruidoso asunto, *La Nación* publica un poema de Barletta. Un lector, sorprendido por lo que juzga verdadera inconsecuencia, escribe a la revista, y Barletta se encarga entonces de explicar su actitud:

Confunde él (el lector) la colaboración literaria y el periodismo. No hay que caer además en el sectarismo, porque eso es malo... Se considera así la prensa mayor como un servicio público, de divulgación, de vehículo de ideas estéticas, aunque no se esté de acuerdo con las ideas sociales sustentadas por la dirección de ese diario. (15, VIII, 1927).

II

Para aproximarnos al entendimiento de la literatura practicada por los escritores de *Boedo*, será provechoso recordar un artículo de R. Chaves, en *Claridad*, buen intento de teorización sobre esta corriente literaria. Chaves, luego de una breve incursión histórica, concluye afirmando que el más valioso y original aporte de los escritores de *Boedo* a la literatura argentina, consiste en el descubrimiento de la piedad.

Nada tienen que ver con los milongueros vacíos de hace 20 años. La rebelión, en ellos, es una rebelión contenida, casi orgánica... La piedad fomenta la rebeldía... se presenta al hombre lleno de cadenas con el fin de desencadenarlo... Hay un propósito de redención manifiesto.

Lo que Chaves expresa en fórmulas definitivas, Riccio, Yunque, Castelnuovo, Mariani y Barletta, por no citar sino a los creadores más representativos, realizan con la materia poética y novelesca.

Alvaro Yunque, en *Versos de la calle*, saluda a la pobre ramera del

amor barato, se conduce del destino de Pocha, a quien le aguarda la tuberculosis o la prostitución, describe un conventillo, se enterece con el chico lustrabotas y los otros niños del arrabal, sabe que una obrera, a diferencia de la costurera sentimental de Carriego, no tiene tiempo para pensar en el amor. Versos de la calle, que alcanzó un tiraje para nosotros inverosímil, 20.000 ejemplares, es, en razón de su éxito y del repertorio de temas explotado, el libro de poemas más representativo del grupo Boedo. La actitud piadosa se expresa así en los versos de Yunque:

Ramera pobre cuyo cuerpo estéril
el generoso amor del pueblo sacia;
pobre ramera del amor barato
que sólo escucha insultos y ve infamias;
cuando pasó a mi vera, yo le dije
con mi más dulce voz: ¡Adiós, hermana!...
Seguí... Y ella de asombro, puro asombro,
me arrojó, impúdica, su risotada.

Gustavo Riccio, muerto a los 24 años, prueba en alguno de sus versos que Evaristo Carriego es el más inmediato precursor de la literatura piadosa en la Argentina. Ya Borges lo observó. Descripción intencionada, breves toques efectistas, sencillez, ganas de apuntar una lágrima: de pena o de rencor.

UNA SIRVIENTA

Tiene los ojos claros y el alma ensombrecida,
va y viene por la casa sin saber dónde va;
mira y no ve las cosas, la regañan; y ella
se repliega en el gesto más heroico: callar.
Llegó ha poco de España, vino en viaje de bodas,
el mar le dió el arrullo de la marcha nupcial;
vino con el esposo por el oro de América,
¡y aquí encontró una escoba y un trapo de fregar!

Paralelamente a estas búsquedas, Raúl González Tuñón, ganado a las filas martinfierristas, ensayaba un tipo de poesía social diferente. Vale la pena recordar someramente su caso, aunque no haga a la historia real de Boedo.

En *El violín del diablo* (1926), el poeta se ocupa, entre otros, de los siguientes temas, familiares a los vates y a los lectores de *Claridad*: *Bar de camareras*, *Aguafuerte*, *Circo*, *El enano del bazar*, *Maipú Pigall*, *Poemas del conventillo*, *Bajo fondo*. Al último de los títulos corresponden estos versos:

Bajo fondo porteño. Cloaca del arrabal.
Monjes de la ganzúa. La hembra. El tajo. 5
Unión de los que van a la deriva.
A la mentira de arriba
prefiero la cruel verdad de abajo.
.....
Esta noche estaré con vosotros, hermanos.
Con vosotros beber quiero esta noche. Iré
no como los psicólogos o los raros; las manos
en el pecho, que no les juraré.
Iré como un amigo, nada más, compañeros.
Abrid vuestra guarida y vuestro corazón.
A la luz amarilla de los viejos mecheros.

El poeta se acerca al desposeído, al que sufre, al hombre-víctima de la sociedad capitalista; se acerca con su palabra conmovida y una inmensa capacidad de ternura. Y con imágenes, por supuesto, con metáforas, con figuras y recursos literarios que deben ser apreciados ¿desde dónde? *Monjes de la ganzúa*, buena imagen para muchos lectores, menos, tal vez, para el exacto lector que utiliza realmente la ganzúa. ¿Y ese plural mayestático, vosotros, y esos psicólogos y esos raros?

Alvaro Yunque, en *La literatura social en la Argentina*, intenta catalogar a los autores que escriben poesía proletaria; unos escriben poesía popular, es decir, poesía para ser entendida por el pueblo; otros, que provienen de las capillas literarias de la burguesía, se dirigen al pueblo, pero no pueden ser entendidos por él: "oscuros y complicados (lo cual no implica ser profundos ni complejos), carecen de esa casta limpidez propia de la poesía popular. Yunque se apoya en el juicio de Lenin, quien declaraba comprender y aceptar a Pushkin, e incluso, a Nekrasov, pero que reconocía no entender, simplemente, a Maiakovski. El distinguo es válido, pero puesto en trance de ejemplificar, Yunque nos conduce a inquietantes dudas teóricas. Veamos la décima que transcribe:

Más asco que entre la sopa
hallar un pelo de vieja,
más asco que quien se queja
y usa del amo la ropa,
más que tamango de tropa,
más que el olor al dinero,
más que barro de chiquero,
lo podrido o con orín,
más asco que todo, en fin,
más asco me da un "carnero".

La décima, publicada en un periódico de sindicato, no es, ni presume serio, estéticamente valiosa; quiere ser útil, pero la utilidad de la poesía no puede apoyarse en los mismos elementos expresivos que el panfleto. Sar-

tre exagera al decir que la poesía, como la música y la pintura, no puede ser comprometida, atada a las exigencias de su tiempo, medio de acción. Algunas cuerdas de la poesía lírica se incluyen, sin duda, en ese enunciado; otras, si el talento del poeta lo permite, pueden imprimir a las palabras una capacidad semejante a la que tienen los signos en la prosa. Mostrar un aspecto del mundo, señalar, denunciar, influir: El poeta puede sentir los mismos impulsos y conseguir iguales resultados que el redactor de panfletos. Pero no es su camino escribir panfletos con disposiciones tipográficas ajenas, renglones medidos y rimas.

Los colaboradores de *Claridad* no incurrieron, generalmente, en uno o en otro extremo de las variantes que ofrece la poesía proletaria: ni Maiakovski ni el casi anónimo autor de la décima que transcribe Yunque. El término medio es el mismo Yunque, Riccio, Aristóbulo Etchegaray. Evaristo Carriego contemporáneo de la revolución rusa.

Entre los prosistas del grupo Boedo, es necesario detenerse en Elías Castelnuovo. Las opiniones más elogiosas se han prodigado sobre él; se lo ha comparado a Gorky y hasta se resucita la sombra de Dostoievsky para sugerir su mérito de escritor. En verdad, Castelnuovo sorprende desde un comienzo por su vigor descriptivo y el acierto en la creación de grandes cuadros realistas. Sabe mostrar con mayor fuerza que los otros escritores del grupo; sabe el camino del impacto y lo recorre con seguridad. Pero desde *Tinieblas a Calvario* se advierte el desarrollo de una peligrosa parábola: la descripción objetiva (el retrato que impugna por sí mismo) y la piedad con que se descubren los destinos humildes, comienzan a transformarse en gusto por el efecto y en un vago sentimiento místico-religioso. La parábola sigue un desarrollo natural: la piedad, la mera piedad, mezclada en un principio con arrebatos de impotente rebeldía, se desprende de elementos espurios y se convierte en actitud religiosa. Es interesante el distinguo que Castelnuovo traza entre su literatura y la literatura practicada por los adeptos al realismo socialista:

Hay que destacar esto: que si bien nosotros éramos revolucionarios, no hacíamos una literatura "militante", fría, regimentada, comprometida, aburrida y falsa. Buscábamos la claridad, la sencillez, la naturalidad, no porque odiásemos la ornamentación y el amaneramiento solamente, sino porque no nos apartábamos de la realidad y de la vida. Sosteníamos que para llegar a las masas había que ocuparse de ellas y expresarse como ellas se expresaban. Más que aplicar las fórmulas del socialismo como hacen ahora los Larra y los Varela para pintar el drama de una clase a través de una novela, nosotros sin pensarlo tal vez, pintábamos el drama de una clase sin apelar a ninguna fórmula, tomándolo de la realidad y de él surgía después lógicamente el socialismo. Es decir, no tomábamos a los "sumergidos" como conejos de experimento o de la teoría de la revolución, sino como la materia viva e hirviente capaz de generar el fenómeno.

Castelnuovo reconoce que sus novelas y sus cuentos no se recortan según las fórmulas del realismo socialista ortodoxo. Sus personajes, es cierto, no están movidos como los personajes de Varela por la determinación de ser ejemplares, de ilustrar una etapa o un aspecto de la revolución; no prestan su voz al autor para que el autor disponga las oportunas frases proféticas o emita juicios desde la dorada perspectiva de una sociedad sin clases. Castelnuovo no apela a estas fórmulas, sin duda, pero se apoya necesariamente en otras, ya que no es posible transcribir la realidad a términos literarios sin una selección, un enfoque, una fórmula, en fin, de exorcismo. El drama social de una clase, transmitido por un novelista, será siempre un drama social más (o menos) la capacidad del novelista para hacerlo evidente. Castelnuovo tiene también su fórmula, su ángulo de enfoque. Es la que describió Chaves como común a los escritores de Boedo: presentar al hombre con cadenas a fin de desencadenarlo; fomentar la rebeldía a través de la piedad.

Si bien *Calvario* no fué escrita en el período cronológico al que está limitado este trabajo, puede tomarse, sin mala fe de crítico y sin exceso de suspicacia, como la novela representativa de una generación.

El héroe de *Calvario* tiene veinte años y pasa hambre en Curuzú Cuatía; cansado de esperar los trenes con maíz de Corrientes, decide emigrar. Una gramática y un cuchillo son todo su bagaje; recorre pueblos y ciudades; hace el bien como puede: cura el mal de ojo y la sarna de los niños pobres, oficia de maestro, de director de teatro, de padre espiritual de los desvalidos. Su peregrinaje se convierte en una especie de apostolado laico, en que no faltan, para tornar borrosos los alcances del objetivo propuesto, frecuentes alusiones religiosas, y hasta los motes que, en serio o por burla, le son asignados al héroe, *San Francisco*, *El Redentor*. Los hombres son buenos o malos, así, por naturaleza; el ladrón es ladrón dentro y fuera de la cárcel y un guardián, un despreciable bruto cuaternario. Pero cabe la redención, o al menos se acuerda crédito a la eficacia de puros recursos espirituales. Si Licha, una deforme muchacha de campo, libidinosa a pesar de sí misma, hubiera sido perdonada por "San Francisco", tal vez habría superado las dificultades de un parto fatal. Porque la redención, en última instancia, es uno de los nombres de la llamada *cuestión social*. Así lo dice el protagonista de *Calvario*, en una cárcel de Buenos Aires, punto final de su peregrinaje:

Porque ahora también tengo eso. Soy redentor.
Era lo último que me faltaba.
¿Redentor de qué? ¡A ver! ¿Dónde están los documentos? ¿A quién redimí yo? ¿Y si lo redimí, qué mal hubo

en ello? ¿O es que se considera un daño ahora redimir al hombre? ¿En qué época estamos? ¡Ah, raza de Caín! ¿Estamos en la época de los bárbaros de que hablaban los Evangelios que me leía la hermana terciaria? ¿Estamos en la época en que mataban a los apóstoles a pedradas? ¿En la época en que la redención era un pecado que se pagaba con el tormento del fuego o con el martirio del potro o de la rueda? ¿Eh?...

... Así como en los tiempos pasados a los esclavos no se les permitía averiguar las causas de su esclavitud, en los tiempos modernos, por lo que veo, a todos aquellos que padecen por culpa de todos los villanos contemporáneos, tampoco se les permite averiguar las causas de sus padecimientos.

Aquí, sobre todo, reside, a mi entender, lo que se llama, por un lado, redención, y por el otro cuestión social. (pp. 194-5).

Hay una extraña confusión de planos. Hombres buenos y hombres malos, a veces por que son así, simplemente, y entonces los hombres malos deben ser redimidos por recursos espirituales: la piedad, la caridad cristianas; y hay hombres buenos y malos que son así porque así lo determina la sociedad en que vivimos, y entonces los hombres malos deben ser redimidos por la transformación absoluta de nuestra sociedad. Castelnuovo no ilumina con preferencia uno u otro plano; en realidad los mezcla, como si fueran de la misma naturaleza. Y un plano aconseja la compasión, la actitud de entrega, la esperanza en la gran justicia que llegará por vía carismática, en definitiva, la resignación. Y el otro plano señala, escuetamente, la rebeldía y la acción. Cuando tiene que decidirse, cuando el desarrollo novelesco lo obliga a optar, a ceñir el último nudo sobre su personaje, Castelnuovo se resuelve por inundarlo, materialmente, de motivos de compasión. Ya le habían ocurrido al protagonista de la novela cosas tremendas: come dos velas de sebo; se le caen las uñas de los pies; ve morir a un niño sorprendido por un yacaré y a otro volverse loco por la picadura de una araña; pasa una noche de amor, sin saberlo, con una leprosa; es vejado en una cárcel de Buenos Aires, a la que ingresa por un vago calificativo de agitador político. Los castigos carcelarios dan a su cuerpo un aspecto que remite, naturalmente, a la imagen de Cristo camino del Gólgota:

(Porque si hubiera vivido mi abuela... se hubiese apiadado de mí, indudablemente, y me hubiese alzado en sus brazos de la misma manera que alzaba a todos los enfermos de la parroquia aunque tuviesen lepra, para curarles las pústulas, o para mudarles la ropa, o para sentarlos sobre una chata. Me hubiera secado el sudor que me bañaba todo el cuerpo, me hubiera enjugado las lágrimas que caían a raudales por mis mejillas, y después de hacerse la señal de la cruz y juntar las manos, con aquel semblante que se transfiguraba radicalmente cuando era testigo de una gran injusticia, habría dicho: "¡Ah, Cristo! ¿Por qué me castigas así en la carne y en la sangre de este inocente que yo crié para tu servicio?") p. 201.

Escarnecido, vuelto un deshecho humano por la brutalidad de los castigos, casi inmóvil, recibe un día la visita —la única visita, a él que realizó tanto bien— de tres niños que fueron discípulos suyos en un reformatorio. A los niños les cuesta creer que aquello que tienen delante de los ojos fuera su maestro, aquel hombre a quien hasta los perros más feroces del Brasil se negaban a morder.

De pronto, no obstante, uno de los tres, contrajo la boca, y con un temblor que le tomaba toda la mandíbula, dijo despacito:

—¡San Francisco!

Y el otro, más despacio aún, repitió:

—¡San Francisco!

Y el tercero, que era el más bueno de todos, más despacito todavía, temblando más, murmuró:

—¡Pobre San Francisco!

Y se pusieron a llorar los tres. (p. 205.)

Chaves decía que la literatura piadosa fomenta la rebeldía; aplicando su aserto deberíamos concluir en que la literatura de Boedo tuvo que fomentar, en alguna medida, la rebeldía social en el país. Sabemos, por el contrario, que por esos años hubo tal vez rebeldes, no rebeldía social; luego, o es falso el aserto de Chaves, o no lo es y entonces debemos echar el responso sobre las intenciones sociales del grupo Boedo.

Nuestro punto de vista elude admitir una alternativa tan categórica; suponemos más bien que la proposición de Chaves es falsa, y que la literatura de Boedo fracasó, en gran parte, no por ser incapaz de fomentar la rebeldía, sino por creer que la rebeldía puede fomentarse sólo con una literatura piadosa. La importancia atribuida a este elemento, en desmedro de otros, acaso explique la pobreza de registros, la ausencia de densidad, la impresión de superficie que produce mucho de lo escrito por la generación de Boedo. Y, sobre todo, la impotencia a que parecen condenados los personajes novelescos y las figuras que asoman en los libros de versos. Gálvez, que se adelantó a saludar la irrupción del grupo en la vida literaria, había bosquejado ya algunas características de este personaje. Es Monsalvat, el protagonista de *Nacha Regules* (1919). Monsalvat, abogado brillante, puesto en las mejores circunstancias para usufructuar las ventajas de una sociedad capitalista, siente, en el meridiano de la vida, que no tiene derecho a esas ventajas mientras millones de hombres permanecen atados a la miseria. Y

entonces Monsalvat habla con sus iguales, y éstos le vuelven la espalda, con desprecio o con sorna; habla con los de abajo, los humildes, los que viven hacinados en los conventillos, y éstos no lo entienden o desconfían de lo que entienden. Quiere demoler un inquilinato de su propiedad para ofrecer a los mismos inquilinos una vivienda cómoda, higiénica, digna de seres humanos, y éstos se niegan a aceptar la propuesta. Quiere redimir su pasado y redimirse en el amor de una prostituta, y en esa búsqueda se le van las mejores energías y buena parte de su tiempo. Monsalvat sufre; sufre por la desgracia general y por las desgracias particulares de Nacha, de la madre soltera, de la hermana prostituta. El sufrimiento depura su espíritu, lo afina, nimba su apostolado individual de una aureola casi mística; y cuando este santón de los inquilinatos parece preparado para el salto, para la lucha, cuando se han resuelto de alguna manera los problemas personales y absorbido las experiencias dolorosas, se vuelve ciego. La ceguera no proviene de la injusta sociedad denunciada a lo largo del libro; es un hecho casual, externo. Está ahí para que Monsalvat quede postrado en un sillón, impotente, mascullando profecías. Está ahí para que los discípulos, y nosotros, los lectores, nos apiademos de él. Para que pensemos: "No, no era llegada su hora todavía".

Los seres humillados, escarnecidos; los humildes personajes que asoman en uno y en otro poema; los héroes novelescos que muestran la carga explosiva de su rebeldía apagada por las libaciones de los poderosos; todo el mundo evocado por la literatura social de Boedo padece las limitaciones de un atraso en el reloj del tiempo: del no ha llegado la hora todavía. Es un mundo inundado de piedad, de compasión, de virtudes evangélicas. Un mundo poblado de apóstoles y de fariseos, en el que Cristo redentor se sustituye por la esperanza mesiánica en la Revolución Social.

¹ En el año 1928, durante la campaña política en la que se postulaban los candidatos presidenciales, algunos martinfierristas adhirieron al nombre de Yrigoyen. *Claridad* publica una carta firmada por Juan Coq en la que se impugna la actitud de esos escritores, quienes, con Enrique Larreta a la cabeza, parecen olvidar que Yrigoyen es el candidato antiobrero que mandó matar a los huelguistas durante la Semana Trágica en Buenos Aires y en los levantamientos de Santa Cruz. En un comentario editorial fechado el 24 de marzo, se llama a esos escritores "literatos lacayos", y en el número correspondiente al 28 de abril del mismo año se reproduce este *Envío*:

A "El hombre".

Defacedor de viejos y caducos regímenes:

cuando al cabo traspongas los anhelados límenes

del gran salón presidencial:

Escucha nuestros ruegos, comprende nuestros gestos

y dadnos consulados, cátedras y otros puestos,

¡Hombre genial y sin igual!

Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari,

Raúl y Enrique González Tuñón, Pablo Rojas Paz,

Francisco Luis Bernárdez, Francisco López Merino,

y otras necesidades.

Presidente honorario: Victrola Oyhanarte.

A los dos grupos obligó a desdiseñarse el curso posterior de los acontecimientos; la burguesía bien pensante se asustó pronto de las derivaciones asumidas por aquello de más auténtico que tenía el yrigoyenismo, y la izquierda social buscaría la alianza con el radicalismo luego de una imposible luna de miel con la reacción que truncó el gobierno de Yrigoyen.

² En un trabajo inédito que reproduce, parcialmente, J. J. Hernández Arregui, en *Imperialismo y Cultura*, Buenos Aires, Amerindia, 1957. pp. 90-93.

³ En el libro de Hernández Arregui, p. 92. La diferencia entre el viejo realismo y el realismo socialista consiste, según Gorky, en que el primero carece de futuro, y el segundo tiene el futuro asegurado.

⁴ Entre los prosistas más representativos del grupo Boedo y que permanecieron consecuentes con los postulados literarios de la juventud, debe citarse, además de Castelnuovo, a Roberto Mariani (*Cuentos de la oficina*, 1925; *El amor progresivo*, 1926); Leónidas Barletta (*Vidas perdidas*, Buenos Aires, 1926; *Los pobres*; *Royal Circo*); Alvaro Yunque (*Zancadillas. Trece cuentos*, 1926; *Espantajos*). Títulos más recientes no agregan nada fundamental a los anunciados. Puede consultarse con provecho la *Muestra de narradores jóvenes (1921-1928)*, compilada por Miranda Klix y publicada por *Claridad* en 1929. Entre los 27 autores citados, buena parte de ellos pertenece al grupo Boedo, aunque es tarea difícil, para quien no vivió los entretelones de la capilla literaria, determinar quiénes son y hasta qué exacto punto cronológico lo son. Descartado que Roberto Arlt pueda incluirse en el grupo. En cambio, Barletta pertenece a él de cuerpo entero, a pesar del juicio de algún compañero de generación. En *Claridad*, 24. XII. 1927, se lee:

Del tipo de esa literatura, relativamente impersonal y periodística, es "Royal Circo", de Leónidas Barletta, bautizada caprichosamente "novela de vanguardia", cuando se trata en realidad de un sainete melodramático que acredita en su autor una capacidad de observación promisoramente de cosechas brillantes para cuando abandone la inocente manía de brindar uno o más libros por año para acreditarse una reputación de fecunda laboriosidad, tan inútil como contraproducente.

CONTORNO N.º 9/10

LEON ROZICHTNER

El frondizismo: la crisis del liberalismo

TULIO HALPERIN DONGHI

El espejo de la historia

ISMAEL VIÑAS

Orden y progreso

edición extraordinaria de 84 páginas

AL VIENTO Y A LA SOMBRA

cómo puedo darte
la orilla que me pides
con este viento
con esta sombra

por aquí he marchado
al alba
retenido
pasajero
entre el viento y la sombra
entre las ramas

las aguas llevan
otros quehaceres
los rostros
las ciudades
la sangre matutina

me tiendo a su costado
conozco el fluir
de este camino
esta mezcla de mí mismo
de mis manos
esta ignorancia

por aquí pasaré
de nuevo
y hablaré con esperanza
o descendiendo
y antes de partir
pediré respuesta
al viento y a la sombra
al corazón de todos
de cualquiera

Edgar Bayley ha sido el poeta de mayor influencia en la poesía de vanguardia argentina, sea ya por su obra personal como por sus trabajos de crítica y la actividad de divulgador y polemista. Sus poemas, que parecerían ser el resultado a la vez de la inteligencia y del sentimiento en un constante estado de alerta y de equilibrio, constituyen una de las expresiones más personales y valiosas de la poesía contemporánea.

ES INFINITA ESTA RIQUEZA ABANDONADA

esta mano no es la mano ni la piel de tu alegría
al fondo de las calles encuentras siempre otro cielo
tras el cielo hay siempre otra hierba playas distintas
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada
nunca supongas que la espuma del alba se ha extinguido
después del rostro hay otro rostro
tras la marcha de tu amante hay otra marcha
tras el canto un nuevo roce se prolonga
y las madrugadas esconden abecedarios inauditos islas remotas
siempre será así
algunas veces tu sueño cree haberlo dicho todo
pero otro sueño se levanta y no es el mismo
entonces tú vuelves a las manos al corazón de todos de cualquiera
no eres el mismo no son los mismos
otros saben la palabra tú la ignoras
otros saben olvidar los hechos innecesarios
y levantan su pulgar han olvidado
tú has de volver no importa tu fracaso
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada
y cada gesto cada forma de amor o de reproche
entre las últimas risas el dolor y los comienzos
encontrará el agrio viento y las estrellas vencidas

una máscara de abedul presagia la visión
has querido ver
en el fondo del día lo has conseguido algunas veces
el río sube los dioses
sube murmullos lejanos a la claridad del sol
amenazas
resplandor en frío
no esperas nada
sino la ruta del sol y de la pena
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada

LOS NADADORES DEL ABRIGO

Por las aguas del sueño se llega a unos lanchones
cargados de penas y otros espectáculos.
Es un río dorado, oscuro y caliente. Los colores del
pantano nos ahogan y nos hundimos boca abajo. Reposo
doliente y pesado. Este es un pantano de un solo peso,
de un solo barro, de un solo abrigo lento para nosotros
y nuestros visitantes.

EL AMOR ES CONTINUO

Lo tierno es pesado y te hace llegar hasta el
aullido, hasta la piedra loca de la
hermandad del amor que adorabas en la
tierra de tu infancia.
Atareando mujeres, trabajando hasta muy tarde en
los lechos de la construcción y del
encanto.
El amor es continuo y el viento lo despierta y lo
adora con sus hombres hasta la tierra de la
salvación y el infinito.

La poesía de Francisco Madariaga es, tal vez, hoy, el acento lírico más profundo, original y auténtico de la poesía de habla española. Excediendo las perspectivas del surrealismo, al cual por sus preferencias se siente cercano, en los poemas de Madariaga no apunta ya un automatismo del lenguaje, sino que este automatismo parece aplicarse sobre los datos mismos de la realidad, de los cuales se salvan solamente los esenciales, permanentes y arraigados en la tierra.

RIELES BORRADOS

Uno de esos grandes trenes cargueros abrazados
por las lonas, vomitando un celeste
desequilibrio.
Un tren que se sepulta cuando ama los terrosos
países, corre por las orillas del
invierno en verano.
Esta jaula de gritos que arde y se entierra en las
colinas con su propio valor de viajero
cautivado por la vida y, sobre todo, arrasa
como nosotros: arrollado en su espalda con
sus gritos tristesísimos.

LOS POETAS OFICIALES

¿Amoldáis vuestra esfera a lo más íntimo del por-
venir?
Perros enanos entecos, tenéis a vuestro servicio
los escribientes nacionales, pajarracos de la pa-
tria.
Canasteros de los frutos del odio, no estoy arre-
pentido de tener a mi servicio las joyas y los
frutos del deseo.
Principitos destronados de toda recomposición de
la naturaleza.
Eugenios, Equis, Clauditos, perritos de ceniza.

EL HECHIZO NATAL

Tu tren descarrilado entre las brujas!
Una estación pequeña donde te ofrecen el hotel
de tus ocios y tú para siempre entre las póci-
mas y los filtros.
Yo por eso te comprendo y me revuelco y me uno
al instante de un perfecto equilibrio, pero des-
pués puteo y tambaleo y me lanzaría en un
alambre-carril lleno de asaltantes devorados por
el sol.
Yo siento que en su caja de caudales está llorando
un pobre niño: el cálido doncel de lo absoluto
que a los pobres animales y a los hombres a
veces desconcierta en el claro de un bosque.

misiones culturales

Considerando que las Misiones Culturales organizadas por la Dirección de Cultura representan un importante paso hacia una concepción más amplia y efectiva de sus funciones, publicamos aquí la opinión de dos de los especialistas que intervinieron en dichos trabajos. Limitada generalmente la actividad de este departamento a la organización de concursos y adjudicación de premios y demás estímulos a la creación artística, con estas Misiones llega a concretar una de las funciones primordiales que le están asignadas: promover el desarrollo integral de la cultura y la conciencia de la misma en la totalidad de la población. El saldo positivo de esta experiencia consiste sobre todo en haber comprobado la posibilidad de llevar a cabo dicha actividad y en haber descubierto la manera de desarrollarla. No era

posible dirigirse directamente a las amplias agrupaciones de orden popular como pueden ser la plaza, el club, el sindicato, etc., dadas las precarias relaciones existentes con estos organismos, pero se pudo establecer el primer contacto con los grupos espontáneos que existían ya en las Bibliotecas Populares, nucleados allí por un común interés en la cultura. Ese es el grupo fundamental que en colaboración con los especialistas pueden en poco tiempo acercar e interesar a muchos otros, hasta llegar, insensiblemente y con naturalidad, a los demás centros y por fin a la abierta acción popular. Los especialistas han debido atender en un comienzo a los problemas internos o personales que siempre subyacen en toda agrupación de este tipo, sean ya de índole cultural, social, o simplemente, de "grupo psicoanalítico" que se pone de manifiesto en todos los casos en todo núcleo de este tipo.

Durante cuatro meses hemos trabajado unas quince personas en una experiencia de misiones culturales. El tiempo ha sido insuficiente para elaborar métodos generales y, en última instancia, para formarnos a nosotros mismos en una tarea que involucraba el intento de "devolver a la gente la conciencia de una cultura propia, y la capacidad de juicio frente a los hechos y las cosas".

En este mismo número de "fichero" Rodolfo Alonso relata su experiencia en un campo particular de estas misiones. Por razones de espacio no es posible tratar aquí de lo intentado en otros campos. No obstante, del relato de Alonso podrá el lector inferir el método de trabajo general usado, y el clima que existía —o debía existir— en las misiones culturales.

Transferida la responsabilidad de referir hechos, quiero ocuparme solamente de dos cosas:

1. — Los supuestos de que partíamos al iniciar la experiencia.
2. — Las conclusiones, especialmente referentes a la forma futura de establecer una misión.

1. — Supuestos iniciales.

Al comenzar la experiencia de las misiones culturales nos encontramos hombres provenientes de diferentes campos y formación, que nos ocuparíamos de distintos aspectos en las misiones. Necesitábamos, para dar a tareas muy diferentes una homogeneidad imprescindible, unidad de criterio frente a algunos problemas fundamentales. Reducidos éstos cuantitativamente a un mínimo, eran tres:

1. — Qué entendíamos por cultura.
2. —Cuál era la situación cultural real del país.
3. —Cuál era el estado cultural ideal —dentro de lo accesible— a que aspirábamos acercarnos.

Las definiciones adoptadas fueron:

1. — Entendemos por cultura, la forma de vivir de una comunidad; el conjunto de hechos que el hombre agrega a su contorno natural. Aceptamos la existencia de componentes culturales anteriores a nuestra existencia —tradición—, a la vez que reconocemos otros componentes en constante gravitación o transformación.

En otro orden de ideas, entendemos por cultura el ejercicio de vivir, conciente o inconciente, de toda la comunidad.

Aceptaciones anteriores del término cultura eran más restrictivas. Identificaban "cultura" a determinadas formas culturales. Este estado de cosas traía como consecuencia elementos de juicio restrictivos: se era "culto" si se comprendía, si se gustaba de determinadas formas culturales.

2. — La situación actual en nuestras ciudades es la que corresponde al esquema de una cultura de masas.

Un gran número de formas culturales son elaboradas por una minoría, para consumo más o menos indiscriminado de una mayoría. Intereses de variado orden, de índole comercial o política en especial, sostienen este estado de cosas. Pero cualesquiera sean las causas del estado de cultura de masas, su consecuencia es que una mayoría de la población enajena progresivamente sus condiciones naturales de libertad creadora, en beneficio de una posible seguridad y felicidad, proporcionados y controlados por una minoría.

3. — Planteada la realidad, puede deducirse un estado ideal:

En el estado cultural ideal, el individuo se encontraría ante un mínimo de imposición, y en poder de sus facultades críticas y selectivas para la libre determinación de sus actos y el libre ejercicio de sus facultades creadoras.

2. — Pasos para el establecimiento de una misión cultural.

Sin ignorar que cada caso particular presentará variantes con respecto a un esquema, ejemplifico aquí un modelo de ordenación de tareas al establecer una misión:

1. — Contacto con todas las instituciones locales de la comunidad elegida: club de barrio, sindicato, iglesia, cooperadora escolar, biblioteca popular, etc. Formación de una comisión provisoria que estudia los problemas de la zona. Es importante que en esta primera comisión estén representadas la mayoría de las instituciones nombradas.

2. — Anotados los problemas, y convencida la comisión provisoria de que una acción en común podrá resolverlos, se encara la creación de un centro de desarrollo de la comunidad, con asiento en lo posible, en una escuela o biblioteca.

3. — En este centro estarán representadas todas las instituciones locales, y en carácter de socios asesores, representantes de la misión cultural. El centro de desarrollo, para poder llenar su cometido, deberá estar avalado por su contorno, en la persona de las demás instituciones de ese contorno. Este aval deberá traducirse en la participación activa de la comunidad en la dirección del centro.

4. — A medida que progresa el trabajo, se lo someterá periódicamente a la crítica general de la comunidad (así como, antes de comenzar, se explicará el plan general de acción y su motivación). Uno de los fines implícitos en toda labor, será la creación de un clima de libertad propicio a la discusión y creación.

5. — En cualquier caso se evitará la imposición de formas culturales. Se tratará siempre de favorecer la toma de conciencia de los elementos culturales propios, su valorización y desarrollo.

FRANK MEMELSDORFF

En junio del corriente año fui invitado por la Dirección General de Cultura a hacerme cargo, por cuatro meses, de la Sección Literatura de las Misiones Culturales. Se trataba, según se me expresó, de un trabajo de promoción de la cultura popular, a iniciarse primeramente en Buenos Aires, pero que proyectaba abarcar todo el territorio del país.

El campo de trabajo había sido determinado: las bibliotecas populares. Y, de ellas, se habían elegido doce en los barrios periféricos de la Capital Federal. También estaba decidido el término temporal de la primera etapa: seis visitas, una vez por semana, a cinco bibliotecas. Además de Literatura, se habían elegido estas otras actividades: Teatro, Música, Cine, Artes visuales, Actividades infantiles.

PRIMER PLANTEO

El primer problema fué el de preparar, teniendo en cuenta esas condiciones dadas, un plan de trabajo, un método, que permitiera enfrentarse en forma conciente y efectiva a la situación cultural de la mayoría de nuestro pueblo. Esto obligó a plantearse, por supuesto, no sólo los medios, sino también los fines y los antecedentes que pudiera tener este tipo de experiencia.

Es importante destacar que, privados del asesoramiento de especialistas en disciplinas como la sociología, la pedagogía, y aun la psicología, que me parecen ahora imprescindibles para iniciar un trabajo como éste, y sin contar con ningún tipo de relevamiento cultural serio de los lugares y comunidades en que se iba a desarrollar nuestra actividad, la confección de ese plan quedó librada a la propia experiencia personal.

Una comprobación fácilmente realizable era la división del país en zonas culturales más o menos netas, en las cuales el método de trabajo debería adecuarse a esas condiciones. Esa situación, y el hecho de que no hubiera en este terreno, el de la acción cultural, ningún tipo de método que creyera útil para asegurar la completa efectividad de esa acción tal como creía debe encararse, contribuían a que nos planteáramos el trabajo como una experiencia, una comprobación de métodos.

La situación cultural que impera en el país es la correspondiente a una cultura de masas. Los grandes medios de difusión de nuestra época (prensa, radio, cine, televisión, etc.), manejados por una pequeña minoría de productores que, por lo general, atienden solamente a sus intereses de lucro, imponen a la mayoría un tipo de cultura que considero no sólo deficiente sino pernicioso. Los efectos de esa verdadera ofensiva, ejercida constantemente sobre la mentalidad de nuestra población, pueden caracterizarse como: a) determinación de una actitud pasiva, de mero espectador, frente a cualquier tipo de incentivo, sea de orden estético o no; b) pérdida de la capacidad de juicio y de creación; c) imposición de un gusto malversado, masificado.

Esos efectos, aquí enunciados someramente, no sólo tienen relación con lo que aun suele denominarse "dominio de la cultura". Ellos condicionan también un tipo de mentalidad que debe considerarse peligroso para la existencia real de una verdadera democracia, forma de organización social que dice basarse en las posibilidades totales de cada individuo.

Además, y siempre simplificando, nuestra condición de creadores nos había hecho posible comprobar de qué manera esta situación falseaba las relaciones posibles entre el arte y el público. Para enfrentarse a una obra de creación, terreno donde la libertad del hombre se da en sus más altas posibilidades, se necesita toda la libertad del espectador. Este debe lograr una participación, y no una mera asistencia.

Así como no es posible considerar la cultura de una comunidad sólo en función de expresiones estéticas (ella abarca mucho más; en realidad, todo lo que hace el hombre), tampoco es posible imponer una forma estética determinada o esperar que, en las presentes circunstancias, baste una simple exposición para lograr aquella participación.

Aparte de los problemas, fundamentales, de la comunicación en el arte, que no son de ahora, y que viene planteando cada vez con mayor intensidad la estética contemporánea, era necesario enfrentarse con otro tipo de situación, la de una cultura masificada, que modificaba las necesidades de los hombres para explotarla, y les niega, ni más ni menos, el derecho de elegir en base a las suyas legítimas.

Frente a tamaño problema, que sólo es posible esbozar aquí, se creyó necesario elaborar un primer plan de acción que contemplara estas posibilidades: a) restituir a la gente la capacidad de juicio, de actitud crítica, en función de sus legítimas necesidades; b) restituirle la posibilidad de creación, es decir, de atender por sí mismos a esas necesidades; c) no imponer ningún tipo de estética ni de forma cultural.

LOS DIALOGOS DE LECTORES

A esos primeros requerimientos se intentó responder con el primer plan trazado: los *Diálogos de Lectores* *.

Se partía de una idea central: el grupo de discusión, que ya había sido experimentado en otras oportunidades. Se trataba ahora de adecuarlo a nuestra realidad cultural y a las finalidades propuestas. Era un método completamente distinto al utilizado hasta entonces para la difusión cultural. No se daban conferencias ni clases magistrales. Se trataba de iniciar un diálogo en el nivel de la gente, en su medio, encaminándolos en base a sus propias necesidades culturales y con conciencia de lo que estaba realizando, a constituirse en grupos de interés y de acción.

Las seis charlas que debían realizarse en la primera tanda de la experiencia, se escalonaron en base a un planteo que nunca fué rígido, y que puede sintetizarse así:

1. — Sentido de la experiencia — Diálogo sobre ¿Por qué leemos?
 2. — Introducción a la lectura — Diálogo sobre ¿Qué leemos?
 3. — El uso de la palabra — Diálogo sobre ¿Para qué leemos?
 4. — Lectura comentada. Cuento de un escritor argentino contemporáneo. Discusión.
 5. — Charla con un escritor argentino contemporáneo.
 6. — La literatura como proceso — Diálogo sobre ¿Qué opina Ud. de estos Diálogos? — Formación de un Club de Lectores.
- Esos diálogos tenían por finalidad concreta la de consolidar un grupo de interés alrededor de los mismos en el seno de la Biblioteca Popular.

CONCLUSIONES GENERALES SOBRE EL DESARROLLO DE LA PRIMERA PARTE DE LA EXPERIENCIA

En el Apéndice, agrego algunos de los apuntes que fueron tomados después de cada reunión. Ellos pueden proporcionar al menos una idea del desarrollo de la experiencia durante las primeras seis semanas.

Desde un principio, los Diálogos tuvieron inmediata repercusión. El clima de cordialidad y de libertad para opinar y discutir, la conciencia de participar en algo que se hacía entre todos, el hecho de que las charlas se basaran casi siempre en las necesidades que eran enunciadas por miembros del grupo en respuestas y diálogos, hicieron que la gente demostrara interés y agrado por la forma en que se encaraban. De ello pueden dar alguna prueba la duración de las charlas, que casi siempre superaba las dos horas de conversación (muchas veces continuadas con grupos de jóvenes fuera de la Biblioteca), y la asiduidad con que determinado número de personas, según el caso, asistía regularmente a las reuniones.

En tres de las cuatro Bibliotecas donde se desarrolló completamente el ciclo se formaron Clubes de Lectores, algunas veces por iniciativa propia de los integrantes de los grupos.

Y también, por supuesto, hubo algunos problemas. El primero, por el medio donde debía desarrollarse nuestro trabajo: las Bibliotecas Populares. Nuestro método vino a plantear en el seno de las mismas un problema nuevo: el de convertirlas en un centro de acción cultural para la comunidad. Por nuestra parte, fuimos comprobando que para hacerlo era necesario ponerlas en contacto directo con las otras formas sociales donde se daba la vida real de su contorno.

Este tipo de comprobación hace fácil suponer que nuestro trabajo no se limitó a una mera tarea de difusión de conocimientos sobre la literatura. Se hacía necesario, eso sí, dar a esos grupos de interés un grado mayor de responsabilidad frente a su comunidad y un nuevo ejercicio de su libertad intelectual y creadora que les permitiera participar activamente en el terreno de la cultura de hoy.

Y, por otra parte, chocamos con otro problema. La forma en que habían sido distribuidas nuestras visitas hacia que tuviéramos prácticamente ocupadas cada noche de la semana en una biblioteca distinta. Los inconvenientes que ello causaba nos fueron dando la pauta de la necesidad de controlar la experiencia, es decir, de realizarla en menos lugares, y en relación con las otras disciplinas.

ALGUNAS MODIFICACIONES AL PRIMER PLANTEO

El desarrollo de la experiencia permitió comprobar: a) que para un verdadero encuentro con las necesidades culturales de nuestro pueblo no debía limitarse la acción a las Bibliotecas Populares, sino que era necesario, por lo menos, ponerlas en contacto inmediato con las otras formas sociales de la comunidad: clubes de barrio, sindicatos, sociedades de fomento, clubes sociales o deportivos, etc.; b) que una actividad de tipo solamente estético, aun en el caso de ser encarada como nos lo propusimos, no de una manera específicamente técnica, sino como medio de conocimiento y de liberación, necesitaba de otro tipo de especialistas que analizaran todos los complejos problemas de la comunidad, determinantes fundamentales de su cultura, realizaran un relevamiento y proporcionarían métodos para solucionarlos; c) que se hacía necesario para nosotros, especialistas en disciplinas diversas, y para el curso de esta experiencia, desarrollar una labor de equipo, que nos permitiera discutir los problemas comunes, ejercer un control sobre el total de la experiencia y orientar constantemente el sentido del trabajo.

Y veía como pasos del proceso, en cuanto concierne a su desarrollo, que debe adecuarse en cada comunidad a la situación imperante, los siguientes: a) formación de un grupo de interés; b) formación de un grupo de acción, en base al anterior; c) independencia del grupo de acción.

DESARROLLO DE LA SEGUNDA PARTE DE LA EXPERIENCIA

Para continuar con nuestra tarea, se decidió iniciar la realización de dos reuniones semanales de todo el equipo. Se agregó un coordinador general y nuevos especialistas. Se consideró necesario, también, iniciar una experiencia de acción cultural por radio y televisión, para lo cual fué contratado otro especialista.

Dada la escasez de personal experimentado con que se contaba, y ante la evidente necesidad de ejercer un mayor control sobre la marcha de la experiencia, se decidió limitar el número de Bibliotecas en que se trabajaría a aquellas en las que hubiera ya constituidos grupos de interés, y trabajar con los mismos en los dos sentidos enunciados: responsabilidad social y elevación del nivel.

La sección Literatura se encargó de tres grupos de interés, ya constituidos en bibliotecas de Versailles, Caballito Norte y Paternal, e inició una nueva experiencia en Villa Lugano.

Para esta etapa, en los grupos de interés el especialista debía tratar de no hacerse necesario, de ir logrando en algunas de las personas del grupo o en todo él, un interés por encargarse del mismo de manera que fuera posible prescindir de la presencia del especialista. Y es en la realización de esta etapa que nos sorprende la finalización del contrato.

La ausencia casi total de material de formación y de los medios para crearlo, modificaron bastante la realización de esta parte de la experiencia. No obstante, puedo afirmar que algunos de los grupos de interés pueden considerarse ahora grupos de acción, aunque todavía requieran la presencia del especialista.

FUNCIONAMIENTO DE UN CLUB DE LECTORES

Club de Lectores se fundaron en distintas bibliotecas sobre la base de un grupo de interés, y varias veces a partir de la solicitud de miembros del mismo. Funciona, en general, como un grupo

de discusión que se reúne regularmente en el seno de la Biblioteca Popular. El hecho de ser un "club" le da cohesión y hasta popularidad, y sus fines son por lo general los que ya enunciáramos: acción cultural en su contorno y mejoramiento de la formación de sus miembros.

Con estos Clubes se han realizado algunas experiencias. Así, por ejemplo: "El libro del mes", discusión mensual de un libro leído por la mayoría de los miembros del Club; "Debates y charlas con escritores", siempre de gran interés; "Mesa de revistas literarias", para acercar a los lectores de la Biblioteca al proceso de nuestras letras; "El periodismo, la revista de historietas, la literatura de quiosco", charlas de mucho éxito sobre la influencia de la sub-literatura comercial en la formación de nuestro pueblo; "Lecturas de poemas", con debates posteriores; "Revista oral", medio muy eficaz porque permite: a) una toma de contacto del grupo de acción con el resto de su comunidad, b) una posibilidad inmediata de contacto del especialista con la comunidad, c) un trabajo en común de especialistas en diversas disciplinas, que resultó realmente muy fructífero. También se planearon, y se discutieron, aunque sin poder llevarse a cabo, un "Festival popular de cultura", en el cual el cine y la novela tendían a solucionar un problema concreto de una de las Bibliotecas: el exceso de lecturas de baja literatura policial; y la posibilidad de realizar "Ferias del libro", en los barrios, en base a una acción conjunta de las distintas entidades de cada zona.

¿COMO CONTINUAR LA EXPERIENCIA?

Lo arriba enunciado puede quizá brindar una idea de la forma en que se desarrolló el trabajo en los Clubes de Lectores. Pero, desgraciadamente, dificultades de distinto orden, y el carácter mismo de comprobación de métodos de estas Misiones Culturales, impiden predecir, por ejemplo, cuánto tiempo debería trabajarse en un Club de Lectores para lograr en él una cierta independencia de acción. En primer lugar, ello estará siempre condicionado a la existencia de personas con posibilidades de encargarse del mismo y a la capacidad y medios de que dispongan los especialistas.

En este caso, puedo asegurar que he encontrado en todos los grupos gente de muy diversa condición que podría encargarse, previa una preparación, de continuar el trabajo en los grupos de acción. Llegados a este punto, se necesitaba de la Dirección de Cultura una reorganización del Departamento de Misiones Culturales que le permitiera: a) encargarse de los grupos de acción y continuar trabajando con ellos; b) crear material informativo y formativo; c) realizar la incorporación y formación de nuevos elementos; d) superar los detenciones burocráticas mediante una mayor independencia de acción y una nueva organización; e) realizar, en base a lo anterior, un mayor control de la experiencia, sin negarse a nuevos caminos.

CONCLUSIONES GENERALES

Las experiencias realizadas permiten obtener algunas conclusiones, que creo necesario enunciar:

1. — Un trabajo de acción cultural de este tipo, encarado como se ha pretendido hacerlo, en base a las necesidades culturales de cada comunidad, y que no se limite a una mera tarea de difusión de conocimientos, sino que intente devolver a nuestro pueblo la actitud de creación y de crítica, sólo puede ser entendido —por ahora— como una experiencia. No creo que pueda esperarse, en este terreno, una solución inmediata, de tipo masivo. Sería, por lo menos hasta aquí, contradecirse. Después de estos cuatro meses no es posible enunciar un método seguro e infalible. Y tampoco creo que haya sido ése el propósito. Creo que si algo tiene de importante y no perecedero esta experiencia, es el sentido con que se la realizó, la idea de cultura que puso en práctica, y las comprobaciones que fueron efectuadas con respecto a ella.

2. — ¿Cuál fué ese propósito, entonces? Enfrentar a nuestros hombres, mujeres y niños con sus propias y legítimas necesidades culturales. Un hombre asediado por contrarias condiciones económicas, políticas o sociales lucha, con toda justicia, por liberarse, por satisfacer esas necesidades. Y eso, también es la cultura. Por lo tanto, creo que las futuras Misiones Culturales, en caso

de realizarse, no deben limitarse solamente a disciplinas de tipo estético.

3.— Esta experiencia, para ser controlada y aprovechada al máximo, y realizar un trabajo de colaboración entre distintas especialidades, debe ser realizada en plantas piloto, es decir, lugares de trabajo en el seno de una comunidad, que puede ser la Biblioteca Popular o no, pero que debe tener de inmediato contacto con las otras formas sociales de la comunidad: sindicato, escuela, sociedad de fomento, club de barrio, etc.

4.— Estas plantas piloto deben ser distribuidas en las zonas culturales que presenta nuestro país, y funcionarían, al mismo tiempo que como herramienta de trabajo de esta experiencia, como escuela de formación y capacitación de especialistas y personas interesadas en este tipo de tareas.

5.— Creo necesaria la más pronta realización de un plan de relevamiento cultural que permita conocer la situación real de la cultura de nuestro país.

6.— Deben realizarse también seminarios zonales y reuniones nacionales para discutir estos problemas en el plano nacional.

7.— La formación de material inexistente, tal como folletos, cintas grabadas, películas, fotografías, etc., es fundamental para el futuro desarrollo de esta experiencia.

LOS GRANDES MEDIOS DE DIFUSION

Y, al mismo tiempo que se realiza este trabajo de tipo experimental, me parece muy importante atacar por el otro flanco: el de los grandes medios de difusión.

Un equipo de especialistas, previa formación y organización, debería iniciar un trabajo de acción cultural directamente por ellos. Se trataría no sólo de competir con las formas comerciales de la cultura de masas, sino de utilizar funcionalmente herramientas que no tienen por qué ser consideradas incompatibles con el arte o la cultura.

RODOLFO ALONSO

Martes 19 de agosto. Biblioteca Popular "Gral. Mitre" (Caballito Norte).

Asistencia: 15 personas. Diálogo con Néstor Bondoni. Análisis por parte del público, en discusión generalizada, del cuento "La amenaza". Discusión sobre estos temas: Alejamiento entre el escritor y su público; La publicidad y la literatura de quiosco. Charla al concluir sobre la posibilidad de constituir aquí un Centro de Acción cultural.

Miércoles 20 de agosto. Biblioteca "B. Roldán" (Versailles).

Asistencia: 40 personas. Diálogo con Alberto Vanasco. Preguntas formuladas: ¿De dónde toma sus personajes un escritor? Análisis general del cuento "Angel", con activa participación de los asistentes. Se hace notar que muchos de ellos hablaron del personaje como de un conocido.

Jueves 14 de agosto. Biblioteca Popular "F. Sánchez" (Paternal).

Asistencia: 80 personas. Publicidad realizada por jóvenes: carteles pintados a mano fijados en Av. San Martín, utilización de camiones altavoces por la misma. Se notó un mayor incremento de asistentes. Obreros, empleados y muchos estudiantes. David Viñas contestó preguntas sobre: Misión del escritor, Situación del escritor argentino actual; y otros problemas planteados por el público. Luego, se pasó a discutir a pedido de los asistentes, el cuento "Un poco de bondad". La discusión fué muy viva, participando más de seis de los asistentes. Tres de ellos tenían comentarios escritos. Al concluir, se aprovechó para destacar el éxito y las condiciones de esta reunión, y proponer nuevamente la iniciación de una acción cultural en la Biblioteca y sobre el barrio. Conversación posterior con jóvenes de la Biblioteca, quienes pidieron que no finalizara esta actividad con la última reunión de las Misiones. Duración de la charla: dos horas, treinta minutos.

Lunes 21 de julio. Biblioteca Popular "Elévate" (Chacarita).

Asistencia: 25 personas. Publicidad deficiente. En su mayoría empleados, estudiantes y amas de casa. El especialista hizo, en pocas palabras, una exposición del sentido de la experiencia. Desde el primer momento, se invitó a los participantes a dar su opinión. Los mismos demostraron mucho interés y sorpresa por el método empleado. Tratándose de una primera reunión, no se intentó dirigir el diálogo, siendo la preocupación del especialista más bien la de lograr un clima de confianza. El tema central de la charla fué: ¿Por qué leemos? Algunas respuestas: "Leemos para hallar una razón de ser"; "Leemos para encontrarnos a nosotros mismos en el escritor". Fué citado, por el público, Roberto Arlt. Conclusiones: evidente interés por este método de trabajo, seguridades de mayor concurrencia en la próxima charla. Nota: este diálogo fué grabado. Duración de la charla: una hora, cincuenta minutos.

Miércoles 23 de julio. Biblioteca Popular "Belisario Roldán" (Versailles).

Asistencia: 30 personas. Publicidad deficiente. Obreros, estudiantes, empleados, maestras y comerciantes. Esta biblioteca realiza una revista oral quincenalmente. Acostumbrados a mayor cantidad de público, y desconociendo el sentido de la experiencia, predominó al principio un sentimiento de pesimismo. Pero luego, ganados por el clima de cordialidad que se fué formando, la mayoría participó activamente en el diálogo. Como en el caso anterior, fué difícil que se siguiera un tema único, en forma lineal. El resultado final, según respuestas de los participantes, respondió sin embargo a la pregunta inicial: ¿Por qué leemos? Se demostró, en algunos casos, preocupación por los problemas económico-sociales relacionados con la literatura y el libro. Fué discutida, también, a raíz de la pregunta de un joven estudiante sobre la novela del delincuente Cyril Chesmann, la influencia de la propaganda sobre el gusto popular. Referencias a Françoise Sagan, Pamela Moore, etc. Al mencionar algunos participantes a los antiguos romances españoles y la poesía de Pablo Neruda, la conversación giró en torno a la poesía. El especialista aprovechó esa oportunidad para plantear los distintos problemas del uso de la palabra escrita. Opiniones: "Oigo más tranquilo, porque sé que después si quiero puedo hablar"; "Esto indica un cambio en el país, ¿no?"; "Yo antes leía más porque podía sentarme mientras viajaba". Los participantes discutieron entre sí la posibilidad de aplicar a su Revista Oral el método utilizado. Demostraron interés, también, por la visita de un escritor y la lectura comentada. Esta última, también será incorporada a la revista oral. Duración de la charla: dos horas, veinte minutos.

Martes 29 de julio. Biblioteca Popular de la Liga de Fomento de Villa General Mitre (Caballito Norte).

Asistencia: 25 personas. Muy escasa publicidad. La primera charla había sido suspendida por realizarse ese mismo día una asamblea del Club. En la asistencia, predominó la gente de edad: comerciantes, jubilados, empleados. Además, algunos estudiantes secundarios, maestras, dos o tres niños. Inicióse la charla tratando de lograr desde un principio un clima de cordialidad. Se prescindió del escritorio preparado para una conferencia, y se ordenaron las sillas en un círculo. El especialista explicó brevemente el sentido de las Misiones Culturales. Luego, el que pensaba darse a los grupos de discusión, en Literatura. Algunos de los asistentes expresaron su interés. Una estudiante planteó el problema de una aparente escasa efectividad del método. El especialista hizo discutir esa opinión en general, logrando en ese momento un interés de todos en la charla, y en lo que se iba a hacer. La primera cuestión a discutir fué: ¿Por qué leemos? Algunas respuestas: "Muchos, para dormirse a la noche"; "Por esparcimiento"; "Para sorprenderme"; una mujer: "Yo leo sobre todo literatura francesa, me gusta revivir lugares vistos por otro, gente, etc.". Las respuestas fueron discutidas por todo el grupo. Planteado por el especialista el problema del periodismo, todos los asistentes participaron de la discusión, generalmente de tono crítico. Se aprovechó para lograr una diferenciación con la palabra literaria. Otros temas tocados: Las noticias policiales: rudimento de literatura; Las revistas de historietas; La imagen, otro lenguaje; Influencia de la publicidad comercial en el gusto popular. Opiniones: "Hay quien puede leer Shakespeare y Misterix". El especialista aclaró las finalidades distintas. "El cine ayuda a leer". Se mencionaron las películas "Hamlet" y "Facundo" y el problema de la adaptación de obras literarias al cine. El especialista recalco la existencia de lenguajes distintos. La mayoría de los asistentes demostraron su preocupación por hacer leer a los demás. Se aprovechó para incitarlos a constituir un Club de Lectores, con apoyo de la Dirección, que actuara primero sobre el Club Adjunto, y luego sobre el barrio. Una opinión: "No hablé, pero me hice un juicio yo misma sobre por qué leo". Al finalizar, interrogados en general sobre el interés que despertaba este tipo de charlas, alguien contestó: "Como nos pide a nosotros, usted mismo debe sacar su propia conclusión". Duración de la charla: una hora, cincuenta minutos. Hubo una conversación posterior con el bibliotecario y el secretario del Club.

Miércoles 13 de agosto. Biblioteca Popular "B. Roldán" (Versailles).

Asistencia: 18 personas. Publicidad por gente de allí: dos pizarrones anunciadores, inclusión del programa de Misiones en Boletín enviado a todos los socios. Antes de la lectura comentada, se realizó una breve exposición sobre: ¿Qué es un cuento?; ¿Qué se propone un escritor al hacerlo? Se leyó y comentó el cuento "Angel", de Alberto Vanasco. Luego, charla sobre el Club de Lectores a concretar en esta Biblioteca. Duración de la charla: dos horas.

Lunes 18 de agosto. Biblioteca "Elévate" (Chacarita).

Asistencia: 10 personas. Diálogo con Alberto Vanasco. Temas tocados: Misión del escritor; Situación del escritor argentino; Lenguaje popular y lenguaje literario; Función social del escritor; La literatura y la cultura argentina; Situación actual de nuestros escritores. Comentario general del cuento "Angel", de Vanasco. Duración de la charla: una hora, cuarenta minutos.

