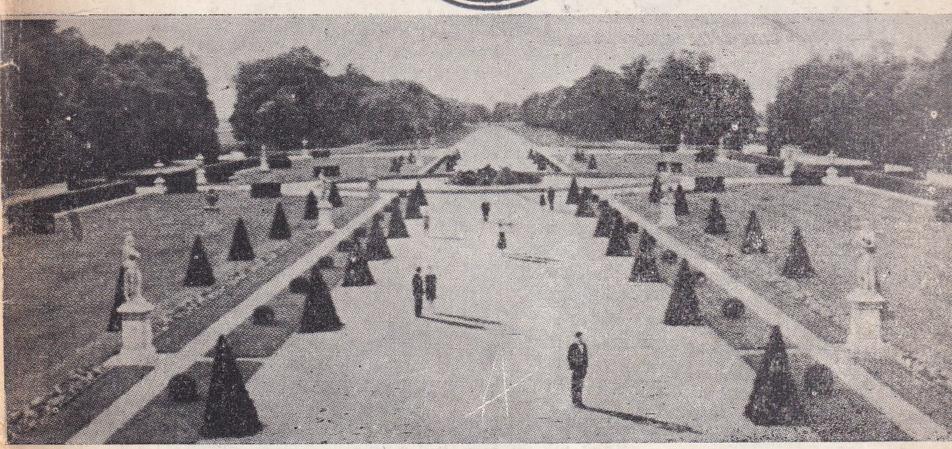
OSOCCLA



CRITTES CINE-LETRAS-ARTE







Dirección postal: San Lorenzo 3664

Año 1, Nº 2 Rosario, Agosto de 1962. Director

responsable: Eugenio Castelli

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

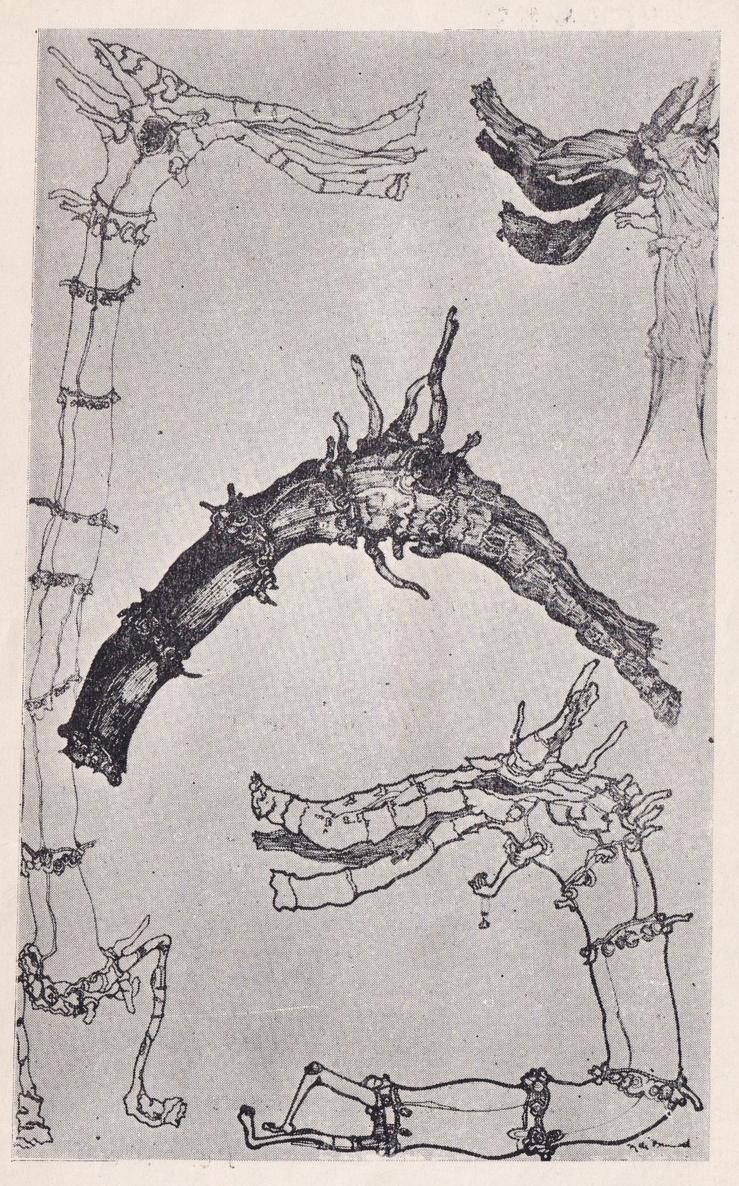
Rogelio J. Parolo, Velia C. Marchetti, Jorge Vázquez Rossi, Eugenio Castelli, Clara Passafari de Gutiérrez, José Luis Vittori, Rogelio Barufaldi, Alberto García Fernández, Nicolás Rosa, Laura Milano, Velmiro Ayala Gauna, Edelweis Serra, José Carlos Gallardo, Enrique Eduardo Carné, Beatriz Giani, María Isabel D. G. de Mac Pesenti, Miguel J. Mirande, Mariel Mego.

Los conceptos vertidos en los artículos o críticas firmadas, son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

NUESTRA PORTADA

Dos escenas de singular concepción plástica, del film "Hace un año en Marienbad", de Alain Resnais, que en la presente entrega es objeto de análisis.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"CAÑAS"

(dibujo a pluma) de MELE BRUNIARD

Una esponja calcificada que presenta un grafismo profundamente terrestre, una atmósfera
recorrida por agitados vientos vegetales, un sismo
fósil, un escalofrío prehistórico, uan toma animal, un renacer otra vez la geología de su propia
ceniza—Ave Fénix de carbón—, un ciego torrente
de seres desconocidos, entre alimañas o arbustos
de indefinible forma, aparecen y forman parte
de la temática de la obra de Mele Bruniard.
Vocación. Línea vertical en la vida. Arte a plomada, caído exactamente sobre su propio lugar
y tiempo.

Signo de impresa personalidad. Sus grabados son huellas de arte recorrido, dolorosamente pasado. Coágulo de vocación. Disciplina, gran capacidad de desentrañamiento y develación de las cosas, densa naturaleza espiritual, clara manera de nombrar. Dura letra poética, la suya.

Acento grabado a un arte lento.

En Mele Bruniard hay un hecho cierto. Nos representa. Es su línea una tangencial de vida propia, crecida en el aire como una planta extrahumana, pero poderosamente enraizada en esta superficie nuestra. Dibujo de imperiosa necesidad vital, casi hecho a diente, a pestaña, a sistole constante. Su sentido de la interpretación de la naturaleza, le abren un arco de aprehensión del Universo integro y ello permite que en su arte -arco abierto al misterio- entren todos los seres posibles. Una vez dentro de su tinta, se colorean bruniardianamente. Nacen por primera vez. Son creados. Existe un mundo habitado por la extraña población de esta artista, acaso una de las formas de expresión más inteligentes de esta hora.

J. C. GALLARDO



El cine: Pariente pobre

El cine es considerado un pariente pobre en el campo de las artes. Por regla general —con las obligadas excepciones— quienes se desempeñan en otras disciplinas artísticas observan lo cinematográfico como algo que se debe tolerar, pero con reservas. Mucha gente que actúa dentro de un nivel cultural dado, se sentiría avergonzada de no saber quien es Scarlatti, Frank, Picasso, Modigliani, pero reconocen con toda tranquilidad que no tienen la menor idea de quien es Eisensten, Pabst o Dreyer. En este terreno, la ignorancia hasta puede ser considerada como "un toque de distinción"... No viene al caso analizar ahora las razones de esta actitud; pero sí cuenta recordarla, porque representa algo así como el lema seguido hasta hoy oficialmente en nuestro país cuando de actividad cinematográfica se trata.

Nos referimos concretamente al Instituto Nacional de Cinematografía, y decimos "hasta hoy", porque no sabemos qué medidas adoptará el nuevo presidente del instituto. Como las críticas a posteriori son siempre estériles, trataremos de señalar errores cometidos para que la buena disposición que suponemos en los actuales dirigentes, las tome, aunque más no sea, a título de inventario.

Los despropósitos cometidos por el señor Taurel son índice de incapacidad personal, pero ponen ya a la vista una de las aberraciones claves: se coloca al frente de un Instituto de Cinematogra-

fía a gente sin antecedentes en la especialidad y, lo que es peor, sin la menor preocupación por informarse sobre la materia. Las declaraciones del ex presidente son testimonio por demás elocuente...

Consecuencia de esa falta de conocimiento son los vergonzosos premios distribuídos el año pasado. Casi 4 millones de pesos
a un film como "El rufián", la distinción como mejor director
a su realizador, Daniel Tinayre —que acaba de conquistar un
nuevo bochorno para el cine nacional en Berlín— y la inclusión
de Isabel Sarli en la votación a la mejor actriz, no necesitan comentario. Es el producto de la falta de responsabilidad y de la
ignorancia.

La forma en que actúa el Instituto —tal vez una de las pocas instituciones del país a la que le sobra dinero— hace que el público, castigado sostén de su andamiaje, ignore por completo qué destino se da a su dinero. Y con el público, el crítico, el especialista. O simplemente el curioso.

Sería bueno, entonces, que sepamos de una vez por todas qué hace el Instituto. Cómo lo hace y por qué lo hace. Cómo actúan sus organismos de crédito, qué normas rigen el otorgamiento de esos créditos, quiénes componen los jurados o los equipos que disponen la financiación de los films, qué se hace por la difusión del "buen cine", desde ese Instituto que se supone debe tender a algo así. También sería interesante saber si con todo el dinero que se recauda, se tiene en vista la formación de una cinemateca nacional, como la que tienen casi todos los países, y la organización de exhibiciones con carácter educativo y de divulgación de las obras más representativas. Si, en fin, se hace algo para que el público —y no sólo la Capital— pueda formarse en la valoración de lo cinematográfico.

No creemos, con todo, que esto pueda llevarse a cabo dentro de su estructura actual. No se comprende, por ejemplo, la constitución de los jurados que otorgan los premios anuales. Es mucho el dinero en efectivo que se pone en juego, de manera que toda medida tendiente a lograr el máximo de objetividad debe

ser ponderada. De allí que resulte incomprensible la inclusión de representantes de productores, decididamente parte interesada, y no creemos que los más indicados para valorar artísticamente sus propias obras. Tampoco se justifica que dictaminen sobre valores cinematográficos, especialistas de otras materias, —muy respetables en sí— pero en los que nada hace suponer una formación cinematográfica. y aquí estamos otra vez ante el prejuicio del pariente pobre. Un jurado para elegir una composición musical, no puede estar compuesto por pintores, historiadores o físicos nucleares; lo mismo en otras artes; por qué entonces en cine?

Si lo que se trata de valorar son todos los componentes de un film, la creación cinematográfica como tal, nada tienen que hacer los que no sean especialistas en la materia. Y para eso están los críticos, los que se han preocupado por el estudio de lo cinematográfico, los que por medio del ensayo, la investigación y un interés auténtico, han adquirido los elementos para enfocar con autoridad el análisis de un film. Sus juicios no serán, seguramente, unánimes, y podrán ser discutidos, pero la discusión —de todos modos— estará siempre —deberá estar— en el plano que corresponde.

Estos son puntos generales que pueden orientar en la constitución de un Instituto de Cinematografía con autoridad. Hay gente nueva, y, según se dice, dispuesta a estudiar las cosas. Habrá que esperar entonces. Pero tampoco más de lo prudente...

Aceite PATITO

CINE

HACE UN AÑO EN MARIENBAD

Hace un año en Marienbad (L'anné derniere á Marienbad Francia-Italia 1961)

Director: Alain Resnais Guión: Alain Robbe_Grillet Fotografía: Sacha Vierny

Escenografía: Jacques Saulnier con la asistencia de Georges Glon, André Piltant Jean-Jacques Fabre Montaie: Henri Colni Jasmine Chas-

Montaje: Henri Colpi, Jasmine Chas-

Música: Francis Seyrig Vestuario: Bernard Evein

Intérpretes: Giorgio Albertazzi, Del-

phine Seyrig y Sacha Pitoeff.



Alain Resmais

De acuerdo con Resnais, es el espectador quien debe crear su propia película. Tal vez si aceptamos esta proposición lleguemos a descubrir que la pantalla blanca y totalmente iluminada es la expresión máxima de arte cinematográfico. La objetividad llegaría así a niveles delirantes. Marienbad puede ser vista de mil maneras e interpretada de acuerdo con criterios muy dispares, pero un mínimo de cordura conduce a pensar que es el vacío vestido de fiesta. Seamos lógicos y "objetivos".

Los autores pretenden que las imágenes del film son únicamente llamados a la inteligencia del espectador y que éste queda en absoluta libertad para hacer "su película". Esa libertad puede darse —y siempre limitada— en literatura, donde las palabras dejan un margen a la imaginación y permiten al lector participar en cierta medida en la creación de la obra. Pero no en cine. Allí el realizador dispone de todos los elementos. Les da forma, los ubica, hace que la luz incida sobre tal o cual objeto destacándolo, coloca a los actores dentro de una composición que los relaciona entre sí y con los límites del cuadro, los enfoca con la cámara de tal manera que los impone al público o los muestra sometidos; en fin, dispone con un fin o arbitrariamente, el uso de cada uno de los recursos del lenguaje. Y da una imagen terminada. No puede improvisar, no puede mover la cámara hacia la izquierda en lugar

de hacerlo hacia la derecha porque entonces filmaría los reflectores y el decorado. La materia que ofrece al espectador toma la forma que él quiere darle. Lo que sí puede hacer es quebrar la unidad, estructurar la historia de manera que la sucesión de tomas sugiera algo que no existe en cada una. Y esa es la base del relato cinematográfico. Pero si lo que hace es poner en desorden las partes de un supuesto todo, entonces sólo da algunas claves para la adivinanza. Una adivinanza sin solución.

Resnais afirmó su oficio en el documental y demostró allí un cierto gusto por la truculencia formal. Noche y Niebla insistía en esa truculencia, pero el tema lo justificaba. El texto que acompañaba a las imágenes era excelente. Allí si inicia el cine con fuerte apoyo literario que continúa en Hiroshima Mon Amour y llega a Marienbad. En esta última, sobre todo, es un artesano al servicio de palabras y situaciones sin independencia cinematográfica. Sabe mover la cámara, disponer un encuadre, jugar con ensables sonoros, con cadencias de la voz y de la imagen que parecen excesivamente novedosas porque van un poco más allá de lo hecho hasta hoy. Sin embargo la renovación como tal no es muy evidente.

Se habla de poesía. Sería en todo caso un nuevo tipo de poesía electrónica, fría, dura, sin comunicación. Poesía que surgía del film era la de Moderato Cantábile. Allí también existían situaciones poco claras, pero todo, sumado por la dirección y transmitido por las imágenes, llegaba y conmovía. El espectador podía imaginar detalles de la historia, pero era tocado por los ritmos sonoros y visuales. En Marienbad no se da nada de eso.

Resnais a lo sumo, pudo haber volcado en el film "su" interpretación de la obra de Robbe-Grillet; pero eso no entra en el terreno del arte. Ni interesa al espectador.

Salvo que sea un psiquiatra.

Rogelio J. Parolo.

ADHESION

VIRIDIANA

El snobismo cinematográfico tiene en Buñuel un representante típico. No tanto por las actitudes del realizador, que terminan a la larga en burla para sus panegiristas, por la toma de posición que con grandes adjetivos adoptan —desde la vanguardia hasta hoy— los defensores de un cine que puede ofrecer motivos de interés, pero está muy lejos de poseer valores excepcio nales.

"Viridiana", la tan elogiada y vilipendiada Viridiana, es algo así como un resumen de Buñuel. Cine de corte clásico, escenografía cargada, luces y sombras que pesan en la fotografía, personajes repugnantes, juegos con símbolos del catolicismo que espantan a los mo jigatos y llenan de gozo a quienes son incapaces de fundamentar su propio desprecio, v, en fin, sicologías que podrían muy bien entusiasmar a más de un estudiante, con un siquiatra incluído. El resultado es una suma de situaciones que puesas en la pantalla por cualquier realizador mediocre apenas si hubiesen merecido algunos ren glones, pero como se trata del gran estandarte, se ocupan carillas y se organizan homenajes como el realizado por I.C.U.B.A., con folleto anexo.

Es probable que haya en Buñuel una preocupación intima sincera, una búsqueda que expresa a través de películas desaforadas y llenas de contradicciones; y también es posi ble que se manifieste en él lo español con toda su fuerza y su contraste. No es difícil encontar elementos que permitan una interpretación en este sentido. Pero aún así —y pasando por alto el hecho de que su cine, y en modo especial Viridiana, esté dirigido sólo a la comprensión del español, lo que reduciría su alcance a un ámbito casi familiar- no se puede dar a este film mucho valor desde un punto de vista estrictamente cinematográfico. Y no en tiendo decir "técnicamente cinematográfico", sino que involucro en el término el mínimo de valores que una obra debe reunir. El ajuste Buñuel arma una secuencia co mo la cena de los mendigos, es prueba de su oficio, pero no da a la película un cariz de excepción. Los desplantes son muchos y el mal gusto tiene su buen lugar. Si eso basta para que un film sea considerado genial, es preciso reconocer que una considerable cantidad de películas ha quedado sin el premio que merecían.

Rogelio J. Parolo.



LO RELIGIOSO

Dios es amor y por el amor se lo conoce, y Viridiana, el personaje en quien Buñuel quiere mostrar una conducta religiosa, no expresa en ningún momento la necesidad de una comunicación con Dios... aunque sea "muy rezadora", aunque recoja mendigos, aunque le cure sus llagas. De allí que consideremos que esta película, que pretende plantear un problema religioso, sólo alcance a mostrar uno psicológico, en el cue lo religioso se utiliza como vía de evasión, o cuanto más, como recurso para justificar una serie de reacciones inexplicables lógicamente.

Un ser auténticamente religioso estaría despojado de la soberbia con que pretende bastarse a si misma Viridiana, y del orgullo que expresa al sentirse elegida para cumplir una tarea que su tío, sumando a otras frustraciones ésta de "ayudar a la humanidad", tampoco cumplió.

Es fallido, pues, el intento de Buñuel, porque no recordó que el sentimiento religioso no se reduce a lo formal, y Viridiana hace pensar constantemente que toda esa acción que despliega no es expresión de amor
fraternal, en sentido cristiano,
que pretende tener, y por ello
cae en la idolatría y con eso
está "más cerca del ateísmo
que de la fe verdadera", única razón que explica su resolución final.

Velia C. Marchetti

Textos
primarios
secundarios y
universitarios

Filosofía - Derecho

Economía - Historia

Literatura - Diccionarios

Envíos al interior

Libreria HUEMUL

Avda. SANTA FE 2237
T. E. 83-1666 Bs. Aires

LOS INUNDADOS

y el nuevo cine

El cine, esa ardua aventura de la creación, ese arte de contenidos significativos que relaciona dinámicamente la ética y la estética, es de todos los procesos culturales el que más de cerca nos toca, el que más relación tiene con nuestra época. No en vano, se ha afirmado varias veces que el cine es el arte de nuestro tiempo y que comprenderlo es dar un paso hacia el entendimiento plenario de la multifacética realidad que es esta difícil circunstancia en la que nos sentimos comprometidos. De ahí, que no extrañe una vigilante atención que es casi un fervor, hacia el cine argentino, hacia ese nuevo movimiento que ha roto esquemas, que busca su expresión, que se adentra día a día en una zona cada vez más profunda. Películas como "Fin de Fiesta"; "La casa del angel" y muy especialmente "Alias Gardelito"; "Prisioneros de una noche"; "Tres veces Ana" y "Los jóvenes viejos", permiten afirmar que el cine argentino ya no es un pretexto para la lamentación o la nostalgia, sino una certeza de calidad, una justificada esperanza en una dirección de testimonio.

Y precisamente la palabra testimonio es la más apropiada para caracterizar como totalidad este fenómeno, aun en proceso de formación, que es el nuevo cine argentino; testimonio, que hace a los valores más importantes y que se ubica en una línea de responsabilidad, y que arroja las fáciles disculpas, las vendas acomodaticias y las voluntarias sorderas. De ahí, que no sea difícil entonces advertir con claridad qué películas pueden ubicarse dentro de esta línea que nos importa y cuales no. Y precisamente, puede afirmarse —y más aun, es necesario hacerlo por una exigencia de poner las cosas en su lugar— que "Los inundados", de Fernando Birri nada

tiene que ver con tal dirección y que se encuentra más cerca del viejo cine rutinario, esquemático, pintoresquista, que del actual.

En oportunidad de su estreno en Santa Fe, manifesté mi decepción ante una obra en la que se había creído y que se presentaba como un intento fallido, resentido desde su inicio por un enfoque desacertado y frustrado por limitaciones realizativas y por ambigüedades temáticas. Aquel juicio, fue formulado rodeado de necesarias prudencias debidas a lo cercano de los esfuerzos de quienes lo llevaron a cabo y también por una duda sobre las coordenadas que permitían la ubicación del film en el panorama de nuestro cine. De entonces hasta ahora, cierta propaganda jugada con astucia y el enriquecido campo de la cinematografía argentina, permiten —y exigen— opiniones más categóricas y fundadas.

Cuando Fernando Birri (santafesino, ex estudiante de derecho, titiritero, poeta del grupo "Espadalirio", director teatral) regresó de Italia y dirigió el Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, se pensó que una tarea secunda se iniciaba; la enseñanza orgánica de la cinematografía, criterios sociales, disconformismo, resultaban características que era preciso tener en cuenta con optimismo; lamentablemente, ese optimismo no encontró luego elementos en qué afirmarse. "Tire dié", que juzgamos positivamente en su oportunidad, destacando la fuerza emanada de documentar la dolorosa realidad de los cinturones de la miseria que rodean a nuestras ciudades, era válido sólo como experiencia inicial y sus méritos eran semejantes a los que pueden atribuirse a una crónica periodística veráz o a una fotografía reveladora, pero nada tenía que ver con un verdadero sentido cinematográfico.

En "Los inundados", parece querer ampliar aquellas experiencias, integrándolas en un más amplio campo. Para ello, recurre a una historia del escritor regionalista Mateo Booz, elaborando el guión conjuntamente con Alberto Ferrando, buscando lograr un aguafuerte de la zona de Santa Fe, a través de uno de sus problemas más constantes: el de los inundados, todo

ese conjunto de personas que por distintos motivos viven a la vera del río y que son desplazados por el empuje crecido de las aguas. A través de ellos —más concretamente, de la familia Gaitán— se intenta construir un film que documente esa realidad, propósito que se ramifica en dos direcciones: una, en alguna medida crítica, fiel en la descripción; la otra fácilmente humorística, populachera, pintoresquista, destinada a conformar y a rehuir todo ahondamiento, busca explotar esa misma realidad dolorosa y desvirtúa por completo la primera intención.

Argumentalmente, la película puede ser dividida en dos partes claramente diferenciadas; en la inicial, son trazados los caracteres, se describe el ambiente, se toma contacto con ese abigarrado conjunto que son los inundados, que se ven desplazados por la crecida y luego engañados por las consabidas promesas de "hombres influyentes" y políticos que buscan usufructuar esa situación desgraciada para sus propios fines. El espectador toma contacto con tal conglomerado humano y si su sensibilidad es atenta, puede advertir el dramatismo sub-yacente bajo las apariencias festivas. Esta primera parte, puede ser considerada como la única con atisbos de sinceridad y resulta, indudablemente, lo más genuíno del conjunto.

La segunda parte del film, narra el largo e imprevisto peregrinar de la familia Gaitán en un vagón de carga, enganchado casualmente en un tren que marcha hacia el norte de la provincia. Si la primera parte tenía defectos, éstos se agravan ahora en secuencias alargadas innecesariamente, en momentos que nada dicen, en un ritmo desigual y en un clima desvaído que no alcanza a integrarse con lo anterior con un todo significativo. Para agravar tales deficiencias, el final es infiel a la realidad que quería mostrarse, a esa situación de los inundados, profunda y trágica en su desamparo, ante el medio hostil.

Cierta crítica intencionada, pretendió considerar a este film como la obra de un director de izquierda, comprometido con las fuerzas que buscan la transformación radical de las estructuras. No emitimos juicios sobre la ideología de Fernando Birri, pero si sobre el film, que nada tiene que ver con una actitud inconformista. Su película es rutinaria, externa y por eso sirve indirectamente a quienes entienden el cine como una mera diversión, una especie de escape al duro mundo de las posiciones asumidas con lucidez.

En una valoración de fin de año realizada algunos meses atrás, manifesté conceptos que juzgo indispensable repetir, porque mantienen su total validez. En dicha oportunidad, dije: "la reacción contra el escapismo genera a veces un escapismo más peligroso y la más deplorable de las utopías; la reacción contra la falsedad retórica de los teléfonos blancos y las comedias rosas, puede llevar a la falsedad más retórica de los chicos despeinados y sucios o de los ranchos miserables, enfocados con un criterio pintoresquista. Un cine de rebelión (es decir un cine que lo sea, un arte auténtico) nunca puede serlo de consentimiento. Y se consiente cuando se falsea, cuando se superficializa, por más que se muestren las lacras sociales".

"Los inundados", ilustra sobre ese culpable convencimiento que identifica arte social con arte ingenuo, arte popular con desvirtuación. En contraposición a la profundidad indagatoria de "Alias Gardelito", o de "Prisioneros de una noche", se limita a un mero registro, a una superficial exposición de una anécdota a la que sólo se acerca externamente, con la misma mentalidad que la del turista que fotografía a la vera de las carreteras el pintoresco detalle de las viviendas típicas. No es con el trazo de problemas marginales que puede testimoniarse sobre el mundo, sobre esa patria común de lo real de que hablaba Camus. Es preciso el testimonio integrado en la total significación, la experiencia asumida, la actitud lúcida; de lo contrario, se traiciona a esa misma realidad y en definitiva no se hace otra cosa que volverle la espalda, huir del contorno, desvirtuarlo y escaparle.

A la ambigüedad temática corresponde en este caso una

notable desprolijidad realizativa, de la que sólo se salva la calidad de la fotografía, debida al responsable oficio de Adelqui Camusso. Birri, ha permanecido ajeno a esa difícil aventura de la creación. Esperamos, que su óptica se corrija y que las virtudes de sus intuiciones, puedan lograrse en un film pleno.

Jorge Vázquez Rossi



EL ULTIMO PISO



Cherniavsky y Masciangioli

La versión fílmica de Daniel Cherniavsky trae a un primer plano del interés crítico la novela "El último piso", del joven escritor argentinoJorge Masciangioli. "CRITICA 62", interesada no
sólo en dar juicios sobre lo ya conocido, sino en aportar elementos para juzgar las obras a presentarse, ante el próximo estreno
de dicho film ofrece el comentario crítico de la obra literaria, y
declaraciones del citado director acerca de las finalidades perseguidas en la transposición cinematográfica de la novela, y
del autor, acerca de su novela.

LA NOVELA

Jorge Masciangioli plantea en "El último piso", —premio "accesit en el concurso literario de Losada 1959, y publicada en 1960 por esa editorial— el siempre candente problema —no por universal menos urgente en la Argentina— de la escasez de vivienda.

En términos dramáticos —la angustia del viejo albañil Amadeo y su familia frente a la imposibilidad de conseguir vivienda, los conflictos de convivencia con otra familia hasta la promiscuidad, y la inútil rebeldía— presenta con certero trazo vital los alcances sociales y humanos de una situación lamentablemente real y actual. Es cierto que el caso de Amadeo es en cierta forma un "caso-límite", pero ello no invalida el testimonio, ya que permite mostrar en su máxima proyección las consecuencias del problema social.

Habría quizás que objetarle la incursión en elementos inútiles a la esencia de la obra, —concesión a tendencias predominantes en muchos de nuestros jóvenes novelistas —como la escena de los niños que abordan — en palabras y hechos— cuestiones fisiológicas y sexuales de mal gusto (y que lamentablemente, según anticipa la crítica porteña, se ha incorporado también a la obra cinematográfica). Decimos inútil a la esencia de la obra, y lo sostenemos, no por pruritos ajenos a la serie-

dad crítica, sino porque entendemos que el problema de la desviada educación sexual de los niños no puede vincularse con el de la promiscuidad en la vivienda, ya que tiene raíces mucho más hondas, que no hacen al planteo de la novela.

En lo estilístico, cabe señalar en Masciangioli una excelente capacidad expresiva, sobre todo en el manejo de los elementos subjetivos, que confieren a la novela un clima de introspección y análisis, particularmente adaptable al criterio que en lo cinematográfico ha expresado querer imprimirle Cherniavsky: la búsqueda de un tiempo psicológico en que pasado y presente se unan en un presente, no cronológico pero sí real.

Por lo apuntado, consideramos a "El último piso" una novela importante en lo literario —a pesar de ciertas defecciones parciales, como la anotada— y sobre todo particularmente útil para la búsqueda en lo cinematográfico de un nuevo lenguaje expresivo. Esperamos que la realización de Cherniavsky esté a la altura de esas posibilidades.

Eugenio Castelli

CON CHERNIAVSKY

Dada la vigencia actual del problema reflejado en la nover la de Masciangioli, entrevistamos a Daniel Cherniavsky, el joven director argentino que ha realizado para la productora Siglo XX, la versión fílmica de "El último piso".

Interrogado acerca del criterio con el cuál se adaptó, nos
responde que su objetivo "fué
buscar una fórmula de relato
cinematográfico que saliera fuera de la rutina del relato corriente".

"—Intentamos —dice— lograr una cosa nueva, y si bien

no entendemos que la película configure una total revolución en los modos expresivos, estamos satisfechos con el resultado obtenido. La trayectoria angustiante de la familia de Amadeo, se da en el film a través de la marcha incesante del carro. Las secuencias no están unidas por elementos de tipo formal. Son "raccontos" que se suceden pero presentes. Pasado, presente y aún proyección futura se unen en un "presente real". Podemos decir, sin duda, que todo transcurre en un presente real".

CON EL AUTOR

También al autor de la novela, Jorge Masciangioli, hemos entrevistado, en búsqueda de una opinión acerca de la obra y su versión cinematográfica:

- -Cómo surgió en Ud. la idea de "El último piso"?
- -El hecho de transitar por la ciudad, de ver cómo una ciudad ha crecido, suscitaba en mí la pregunta de quién había hecho las casas, cada casa, de saber quiénes, gastando sus energías, su sangre, su tiempo, sus días de vida, habían hecho ese trabajo del cual quedaba algo una casa por ejemplo, o bien me impulsaba a detenerme ante la inscripción de la empresa constructora o del ingeniero, o del arquitecto que la planificaron, y decirles que me hubiera gustado conocer a los hombres que trabajaron. Eso, unido al problema de la vivienda, de la falta de vivienda, y de la posibilidad de vivienda para muchos seres humanos; es un problema social que no incumbe sólo a nuestro país, sino a todo el mundo; el hecho de saber las condiciones de promiscuidad y de miseria en que viven muchas familias, fué creando en mí un estado de ánimo especial, hasta el momento en que de pronto entreví la posibilidad de hacer con eso una novela, cuando pensé en concreto, y como si hubiese sido un hecho real, en la familia de un albañil que se ha pasado la vida construyendo para los demás y que de pronto, en su vejez, se encuentra ante la tremenda perspectiva de no poder seguir trabajando y de no tener un techo.
 - -Cuál fué el criterio con el cual se adaptó la obra?
- —Cuando mantuvimos las primeras conversaciones con Cherniavs-ky, el director del film, antes de que se barajaran las posibilidades de que la adaptara Roa Bastos, lo que se me aseguró fué el propósito de mantener una absoluta fidelidad a las ideas del libro, e incluso a su estructura. Luego, cuando se trabajó con Roa Bastos y con Eloy Martínez, trataron de reflejar los problemas fundamentales, de ser fieles para hacer una versión cinematográfica digna. Ya sabemos que las obras literarias llevadas al cine, se desvirtúan, casi siempre, por completo.

Ante todo, la idea principal fué mantener un gran respeto por la obra literaria, y transmitir los problemas fundamentales: el de la vivienda y el de la promiscuidad. Roa hizo la adaptación aplicando esa intención que estaba expuesta en la estructura de la novela: romper con la sucesión temporal y dar todos los hechos en una especie de presente contínuo y absoluto.

Clara Passafari de Gutiérrez

CUENTO, NOVELA Y VERBO

El cuento en primera o tercera persona gramatical, permanece aún hoy asociado a un relator con el cual se identifica, conservando la forma de la tradición oral que, al fijarse, le dio origen. La novela, en cambio, parece decidida a borrar cualquier

presencia externa.

Uno y otra son convenciones: aquélla tolera esa especie de voz que refiere un suceso, ésta quiere ser el suceso mismo. Durante la lectura, aceptamos los procedimientos del escritor con tanta naturalidad como la tercera dimensión de la pantalla cinematográfica, y accedemos a sentir como una experiencia personal, los hechos que nos presenta. Por un automatismo, no oponemos resistencia alguna a la voz que nos refiere un suceso ni nos molestan sus acotaciones circunstanciales cuando leemos un cuento, de igual modo que, en la novela, sabiendo que el relator existe detrás de los hechos, lo olvidamos cuando él quiere permanecer oculto. Pero, cuando hemos logrado abstraernos en la lectura de una novela y estamos sumergidos en su mundo, las explicaciones, los razonamientos sorpresivos del autor, obran como una ruptura y entonces advertimos que hemos sido engañados, que aquél procedimiento del cuentista es menos tramposo que éste.

La nueva novela reacciona contra los abusos del análisis y los artificios de una técnica poco exigida, postulando un total despojamiento y una objetividad estricta, objetividad que no quiere decir prescindencia sino registro de hechos. Esto, que en el fondo no significa otra cosa que crear una completa ilusión de vida y de realidad, es viable cuando se escribe en tercera persona, pero no cuando se usa la primera. El uso de la primera persona gramatical, parcializa los hechos, situándolos en el punto de vista de quien relata (como ocurre siempre en el cuento), y, en este caso particular, el análisis resulta admisible, en tanto de-

pendemos de lo que refiere un testigo que no puede ser desmentido y que ve o vive las cosas a su manera.

Hay una diferencia esencial entre una novela analítica escrita en tercera persona (donde el autor aparece en bambalinas y "apunta"), y una novela escrita en primera persona: en esta última, no hay subterfugio, sabemos desde el principio a que atenernos, y que no habrá un señor invisible e inoportuno que se crea obligado a explicar los hechos que presenta o a ilustrar con hechos las explicaciones que da. Como formas coherentes, la novela objetiva en tercera persona y la novela subjetiva en primera, tienen una misma justificación y admiten la prueba de rigor que se les exige, si saben bosquejar un tiempo parecido al mío, donde el futuro no está hecho (Sartre). Pero, la novela en primera persona, lleva en si el riesgo de insistir en la cualidad verbal de los análisis literarios -inútiles y pesados ya que el escritor no es, técnicamente, un analista, ni la novela una historia clínica ni un catálogo, y en la medida en que el análisis, sobre todo el análisis psicológico, el análisis de las "motivaciones", resulta por fuerza, una petición de principio como si un psiquiatra analizara en un sujeto, la neurosis que él mismo está provocando-. En la novela, el análisis encubre generalmente una explicación que trata de suplir la ambigüedad o el raquitismo de los hechos presentados. Por eso, allí, los mejores análisis psicológicos apestan como la muerte (Sartre).

Uno diria que, ante las posibilidades que abre la novela en primera persona, la novela en tercera donde el autor procede como un relator en "off", se hace una forma superada, y más, una forma inmadura. Si, por fuerza, el autor debe presentar la novela en primera persona como alguren que ha vivido los hechos ("El juguete rabioso"), participando o no en ellos, es decir. refiriéndonos como testigo a modo de crónica ("La luna y las fogatas") o como un protagonista a modo de testimonio (El americano impasible"), sólo el falso pudor, la pereza o la carencia de rigor permiten subsistir una técnica literaria con la que el escritor se esconde a medias y surge también a medias en la obra. "Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los ténues

desvios de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente. podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible" (Borges). Hay, sin embargo, una excepción: la crónica en tercera persona. Aquí, el escritor (el cronista), se propone comunicarnos una historia -no tanto una historia real, cuando una historia posible en determinada realidad de su tiempo, y por lo mismo, esencialmente contemporánea y veráz-, y la naturaleza de ésta exige la presencia de un testigo inmerso en los hechos, pero también separado de ellos lo suficiente para lograr su registro lúcido. Vasco Pratolini, en "Crónica de los pobres amantes", es un relator presente que en un tono confidencial trata de hacer tolerable su ubicuidad para hablarnos de la vida en Florencia bajo el fascismo: "Ha cantado el gallo del carbonero Nesi, se ha apagado el farol del Hotel Cervia. El rodar del coche que lleva a los tranviarios del turno de la noche ha sobresaltado al peluquero Orestes, que duerme en su tienda de la calle Leoni, a cincuenta metros de la calle Corno". La fuerza del preterito perfecto y del presente indicativo crea la ilusión de simultaneidad: los hechos están sucediendo, constituyen "una gran forma en movimiento" en la que "la vida no es una serie de fanales dispuestos con simetría, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el principio de nuestra toma de conciencia hasta su fin" (Virginia Woolf). Enlazándose en el presente, los pretéritos marcan los desniveles del tiempo y del ritmo interior, pero es en el presente donde se cumple el drama de Maciste, de Hugo, de Aurora, de Nesi, entre las dos "oleadas" de los camisas negras.

La novela es una forma en desarrollo, y las técnicas se precisan con el tiempo, definiéndose, puliéndose hasta depurarse mediante el descarte de procedimientos que, como las hojas, caducan y se renuevan.

Hoy, no existe ningún tema, ningún asunto, ningún conflicto, que no pueda ser perfectamente expresado con la estricta objetividad de la tercera persona ("El halcón maltés", "Las afueras", "El mirón"), o con el mayor despojamiento de la primera ("La playa", "Las soldadesas", "El fin de la aventura"). E, inclu-

so, la limitación señalada para esta última: la subordinación del asunto al enfoque del relator, ha sido liberada por escritores como Faulkner ("Mientras agonizo"), mediante el enfoque múltiple de los mismos hechos por distintos protagonistas (Darl, Cora, Jewel, Vardaman).

Ahora, ¿es posible afirmar que la ausencia de alguien que relata, la objetivación de un suceso en tercera persona, indican que ya no se está en presencia de un cuento, sino de una novela? No, porque el razonamiento inverso nos llevaría a suponer que la presencia de un relator transforma por si la novela en un cuento. Para éste, también ha corrido el tiempo. Hemos hablado al principio de la fijación de una forma oral. Pero algo ha sucedido. El cuento no es solamente "la relación de un suceso" (Sainz de Robles), silno, además, "una pasión repentina", "una idea apresada en su totalidad, como si uno tomara una manzana de un huerto" (Sherwood Anderson), y como tal participa, en su propia dimensión, de un valor simbólico, de un sentido, de una autonomia que se proyecta más allá de los esquemas tradicionales -del Panchatantra, de los relatos de las pulperías y de los fogones-, para asumir, en la variedad de sus formas, "ese espíritu cambiante, desconocido y no circunscrito" que solicitaba para la novela Virginia Woolf.

José Luis Vittori



TEJEDURIA B-B

Tejidos de punto en general Sobriedad - Elegancia - Economía

P. Unidas 1351 T.E. 57253 Rosario

ADHESIONES-

NATHALIE SARRAUTE

Nathalie Sarraute, dentro de actual novela objetiva, es quien aporta un sentido más revolucionario a la técnica tradicional del relato.

Es la menos asequible al lector medio, la que más violentamente desconcierta, y la que más exige un verdadero entrenamiento mental. Sin embargo, la crítica especializada no ha dejado de llamar la atención sobre su obra, con frases tan rotundas como las de Claude Mauriac, que escribe: "Después de Proust, Joyce y Faulkner, permítasenos inscribir el nombre de Nathalie Sarraute".

La innovación más radical es su objetivación sartriana del personaje. El autor de *L'Entre et le Néant*, ha escrito: El personaje no tiene una existencia bien definida, sino como objeto de conocimiento de otras personas. La conciencia no conoce su propio carácter, salvo en la medida en que reflexivamente puede considerarse desde el punto de vista de otra persona".

Los protagonistas de Nathalie Sarraute intentan esta modalidad objetivamente, utilizando el monólogo interno proustiano; ésto pudo despistar a los críticos más tradicionales, como André Rousseaux, quien habla de "obra maestra del análisis del subconsciente". Pero la realidad es que se trata de un monólogo-pretexto,, arbitrado no para rehacer, en la memoria de un tiempo reencontrado, la personalidad del sujeto monologante, sino para que éste se perciba como un sujeto receptor de los distintos puntos de vista con que los otros lo han analizado desde el exterior. No hay duda que estamos ante una eperiencia originalísima de despsicologización.

Esta técnica se ha perfeccionado desde *El Señor Martereau*, a *El Planetarium*, las dos obras que se han traducido entre nosotros.

En ambas el personaje se sitúa en un presente atemporal, desde el que es detalladamente desmontado por los otros. Este

mutuo acoso objetivante deshace las personalidades, reduciéndolas a sus gestos, actitudes, pensamientos más fugaces, interpretados no como portadores de un sentido manifestativo de las almas, sino como una especie de frío cristal psicológico que se intercombina. En este juego, la novela procede por agregación de estas partículas especulares de cada uno, dejando crecer, arbitrariamente, uno u otro de los trozos. Así se logra una hábil distribución pictórica de los elementos novelísticos, ordenados en proporciones equilibradas dentro del encuadre del relato.

No existe un verdadero personaje central, sino que cada uno es, en algún momento, un personaje-imán que va juntando en su polo las partículas de sí mismo que han desmenuzado los otros.

Lo que en la novela tradicional es argumento, aquí se convierte en la conjunción de las líneas objetivas de fuerza, resultantes de los puntos de vista analíticos de cada personaje. El interés de la intriga, esencial en la novela tradicional, está reemplazado por el gozo geométrico de asistir a la resolución de las múltiples órbitas humanas en el lujo de un inteligente y fino "Planetarium".

En El Señor Martereau hay un resto de personaje central: el único que lleva un nombre. Actúa como foco objetivante a través del cual el narrador se estudia y congrega el "grupo" de una familia, desmontando, pieza por pieza, sus pensamientos, reacciones, sospechas, temores, proyectos. El señor Martereau es de una tal ambigüedad que permite todas las encontradas interpretaciones de que lo hace objeto la familia del narrador. Todo el relato no es más que la exposición, lúcida hasta el cansancio, de un conjunto de miríadas vitales, cuya luz fría va dejando al descubierto el haz de varillas de pensamientos y sentimientos, que, fugazmente atadas, componen la personalidad lábil de cada miembro de la familia del narrador.

A seis años de distancia, Nathalie Sarraute publica El Planetarium.

La técnica de despsicologización en base a los puntos de vista múltiples, llega a un extremado dominio. Los mismos capítulos

avanzan con un continuo cambio de perspectivas. Cada personaje es espectador y espectáculo, narrador y receptor de miradas; se rodea en un incoercible y fijo mundillo de objetos y relaciones, es un planeta con sus satélites, y el único punto de contacto que unifica la narración es la armónica conjunción de las órbitas.

El lenguaje se hace discontinuo, como si nada de lo que acontece tuviera consistencia final, como si los puntos suspensivos de cada frase dejaran abierta una posible y equívoca prolongación.

La incomunicación de las órbitas humanas es total: cada vida personal o familiar se encierra sobre sí y percibe su círculo como algo impenetrable e indestructible, mientras que todo lo que se halle fuera gira como una inasible fugacidad.

Los mínimos repliegues de las vidas y cosas adheridas a ellas, se transforman en la admirable capacidad poética de la escritora. Pero ella misma ha advertido, en uno de sus personajes, que, como testimonio humano, esos giros de esfera, perfectos para sí, mudos para los demás; esos personajes que sólo escuchan su propio grito, incapaces de los gestos de la comunión, acusan una experiencia trágica de soledad, inseguridad existencial.

La escuela objetiva, llega a traducir, desembozadamente en Nathalie Sarraute, la imágen del hombre que subyace en las manifestaciones artísticas de nuestra época: un hombre, conciente de sus quebraduras, incapaz de hallar consistencia a su personalidad en valores unitivos, que se aferra desesperadamente al haz móvil de situaciones, gestos, sentimientos sin sentido.

La motivación profunda de la técnica nueva, es la certeza desolada de una humanidad con vasto planetarium, donde el único modo de comunicación no es ya la voluntaria donación del amor o el doloroso esfuerzo del conocimiento, sino el inevitable y eventual choque de incomunicados egoísmos.

Rogelio Barufaldi



Objetivación

y Muerte

en

ROBBE GRILLET



Quiéralo o no su autor, toda la obra novelística de Robbe Grillet responde a una —no por implícita menos clara— actitud metafísica. Todas sus novelas constituyen en última instancia una obsesiva búsqueda de lo unívoco, lo perfecto y lo absoluto del ser. Por otra parte —y en una curiosa inversión de las más recientes actitudes filosóficas, literarias y artísticas pareciera Robbe Grillet desestimar en esta búsqueda al hombre y al mundo específicamente humano, y aún cabría aventurar que dicha desestimación se extiende a todo el orden de lo biológico, de lo orgánico. Es así como toda esa agitación, ese movimiento, ese cambio incesante, toda esa proteica ebullición de relaciones y formas en despliegue temporal que constituyen lo propiamente orgánico, pareciera incomodarle como una futil y miserable "excrecencia" del ser. Por el contrario, resulta evidente el relieve, el brillo, el esplendor diríamos, que alcanza en sus novelas el mundo de las cosas en su silente y dura consistencia intemporal.

La pretensión de objetividad no atañe pues solamente a su técnica narrativa, sino que alcanza igualmente a su visión

del mundo y de la existencia, y equivale a una verdadera "objetivación". Los recursos utilizados por Robbe-Grillet procuran todos, en efecto, el sometimiento de lo "pensante" a lo "extenso", de lo psicológico a lo físico, de lo orgánico a lo geométrico, y tienden a testimoniar la ambigüedad y la inconsistencia de los primeros frente al imperturbable reposo y a la coherencia sin fisuras de los últimos. Ello explica de paso ese clima, esa atmósfera, mucho más "tanática" que "erótica" de las fábulas de Robbe-Grillet, desde "Les Gommes" a "En el laberinto", pasando por "El mirón" y "La celosía", y sin excluir por cierto el guión del film de Resnais, "El último año en Marienbad". De tal modo la muerte no sería para Robbe Grillet más que la simple corrección de la aventura psicológica y temporal, la definitiva "objetivación" o "cosificación" del ser en su restaurada plenitud.

En su última novela, "El laberinto", vuelve Robbe Grillet a ofrecernos —quizás de un modo más extremoso y significativo— una muestra de su original muestra narrativa y de su desoladora y aberrante actitud "in-humana". Cuatro o cinco lugares de una ciudad fantasmal que espera bajo la nieve la llegada de un ejército invasor —un café, el dormitorio o enfermería de un cuartel, una habitación vacía, el cuarto en que una mujer espera... — componen el ámbito en que se desarrolla la acción —pero hay alguna acción?— de esta novela. Entre estos lugares, descriptos de ese modo minucioso, obsesivo, casi hipnótico, de Robbe Grillet, los pasos de un soldado —licenciado, desertor, espía?— que debe cumplir una ambigua misión, van trazando sobre la nieve un laberíntico diseño. Entre el ir y venir, el pasar y el repasar del soldado por las calles —las mismas, distintas?— de la ciudad, conducido por un extraño niño ubícuo, se va tejiendo un destino —o un azar?— de muerte. El relato nada nos dice de las motivaciones íntimas de su protagonista, nada de su condición social ni de su vida sentimental. Tampoco de los escasos personajes con que se cruza en su tantálica aventura. Solamente captamos gestos externos, escorzos de actitudes indescifrables, palabras incoherentes... En suma, todo lo específicamente humano —ideas, valores, propósitos, relaciones— resultan en esta novela totalmente ambiguos, confusos, intercambiables. Todo este fantasmal mundo psicológico y anímico parece ir girando en un acelerado vórtice de contradicciones y equívocos para terminar sumiéndose, anonadándose, en la radiante absolutez de lo físico, de lo "extenso", de lo inerte. Mundo éste demasiado simple, extraño y compacto para intentar sobre él, no ya la agitada y versátil aventura subjetiva y temporal de la humana existencia, pero ni tan siquiera la reposada y lúcida descripción de su plenitud inagotable. Por eso Robbe Grillet se ve obligado a confesar en el último párrafo de su novela:

"Aquí no entra la lluvia, ni la nieve, ni el viento, ni el fino polvo que cubre las superficies horizontales de la madera lustrada de la mesa, el piso en tablones encerados, el mármol de chimenea, el de la cómoda rajado, ese polvo proviene de la misma habitación, tal vez de las rajaduras del piso, o bien de la cama, o de las cenizas de la chimenea, o de las cortinas de terciopelo cuyos pliegues verticales suben desde el piso hasta el techo, sobre el cual la sombra de una mosca —que tiene la forma de hilo incandescente de una lamparita eléctrica oculta por la pantalla— pasa ahora por la delgada línea negra que manteniéndose siempre en la penumbra fuera del círculo de la luz y a una distancia de cuatro o cinco metros es de una visibilidad muy aleatoria... pero la visión se enreda queriendo precisar los contornos, así como el dibujo demasiado fino que adorna el papel que cubre los muros... y después de la puerta de la habitación el vestíbulo oscuro donde el bastón-paraguas está apoyado oblícuamente sobre el perchero, y una vez que se ha franqueado la puerta de entrada, la sucesión de largos corredores, la escalera en espiral, la puerta del edificio con su escalera de piedra... y toda la ciudad detrás de mí".

Alberto García Fernández

FAULKNER

Una Metafisica del mal

Hay en William Faulkner una visión profética degenerada: es un profeta del pasado. Toda su creación parte de una misma experiencia, al parecer traumatizante: la guerra de Secesión. Su único universo geográfico, el sur de los Estados Unidos. Salvo pocas oportunidades nunca lo abandona. Su última gran novela, "Una Fabula", (1951), transcurre en Europa. Y aqui aparece un Faulkner desconocido, derrotado por su propia retórica, debilitada por la ausencia de la savia natural que la nutría en el estado de Mississippi. El sur de los Estados Unidos inaugurado por Faulkner engendra lo que se ha dado en llamar al "movimiento del Sur". Carson Mac. Cullers, Truman Capote, Katherine Ann Porter, William Goyen, heredan todos la problemática faulkneriana. Todos ellos elaboran una vaga metafísica telúrica y sentimental que los aleja del gran tronco naturalista de Dreiser, Steinbeck y Dos Passos. Este misterioso y complejo mundo Faulkneriano es el corazón del Sur argicola y feudal, país de plantaciones, de esclavitud y de algodón, donde deambulan colonos miserables y atrasados y grandes señores arruinados ,orgullosos, indolentes, obsesionados por el incesto y la presencia carnal de los negros. Este mundo de proporciones épicas refleja, en primer lugar, el tema de la fundamental tradición sureña: los antagonismos raciales. La población blança es rodeada e inundada por la creciente marea de la población negra. Pero los negros representan la pura fuerza vital de lo natural. Ellos son los que permanecen, los que no se corrompen. Ellos son los que creen. Cuando Nancy Maningoe (Requiem para una mujer) va orgullosa y sin miedo al patíbulo, lo hace porque ella cree. Y ante la pregunta de Temple Drake: En qué?, Nancy le responde: no lo sé, pero creo.

Como complemento de los antagonismos raciales, presenciamos la lucha a muerte de la vieja aristocracia contra el proletario en ascenso. Y como tema de fondo épico, el de la decadencia de la tradición sureña: el Sur alejado de su época de gloria y caído en la infamia, la locura y la apatía.

Este es el mundo de Faulkner. Sin embargo, su obra se proyecta fuertemente hacia lo universal pues representa, a pesar de su regionalismo, una orientación hacia la poesía y la metafísica. Toda su obra, la Comedia Humana del Sur de los Estados Unidos como se la ha definido, es una potente estructura barroca, cuyos elementos fundamentales son: una concepción atroz y fatalista de la vida, que es en última instancia una metafísica del mal; un humor tétrico; y un fuerte élan lírico que vivifica todos sus esquemas naturalistas.

En su vasta producción novelística, (dejo aparte al Faulkner cuentista, tal vez uno de los más grandes de la literatura contemporánea), se destacan netamente: "El Sonido y la Furia", (1929), la más revolucionaria de sus novelas desde el punto de vista formal; "Absalom, Absalom", (1935), por el espeso y concentrado clima poético que la preside; y "Las Palmeras Salvajes", (1939), obra de extraordinaria factura, donde los recursos técnicos de Faulkner alcanzan un decantado equilibrio.

Analizar los métodos narrativos que emplea Faulkner es tarea mayúscula. Es oportuno hacerse eco de las palabras de uno de sus críticos que ha dicho de él, que ha empleado tantos como novelas ha escrito. En "Las Palmeras Salvajes" aparecen reunidos dos relatos totalmente diferentes: Las Palmeras Salvajes y El Viejo. Aparentemente nada los une. Pueden leerse perfectamente por separado como novlas cortas. Pro sin embargo están intercalados y cada relato interrumpe la acción del otro, creando una supertrama ajena a la intriga misma. La técnica empleada en cada una de las narraciones es el "racconto". Faulkner sorprende la acción en su momento más agudo: Carlota, la protagonista de Las Palmeras Salvajes, está a punto de morir desangrada cuando comienza la acción. El penado evadido de El Viejo, está a punto de entregarse. Los relatos tienen la unidad de un observador que

TOWN

narra, pero a medida que avanzan, se intercala más y más el monólogo interior. Es necesario aclarar que en Faulkner el procedimiento del "monólogo interior", llevado a una exquisita perfección por Virginia Woolf, tiene características especiales y muy complejas. En él abarca diversos matices que van desde el libre curso de la conciencia y la libre asociación (como en el caso del Ulisses de Joyce) hasta la contemplación orientada. En Faulkner es más bien un curso de autoaclaración, y más profundamente, un elemento de autorevelación intuitiva. Carlota y el Penado viven el angustioso presente, que es el momento culminante de su existencia. Recién entonces comienza la acción, que no es otra cosa que un proceso de involución para recobrar el pasado y mostrárnoslo en presente. ¿Por qué esta insistencia de Faulkner en actualizar el pasado? Porque para Faulkner todo presente es esencialmente catastrófico. Es siempre el acontecimiento que cae sobre nosotros, nos posee, nos destruye y desaparece. El presente nos inunda. De ahí el valor alegórico que cobra la inundación en Las Palmeras Salvajes. El presente no es una consecuencia lógica del pasado, ni emocional como en el caso de Proust, sino que viene de no se sabe dónde y como una fatalidad. El fatalismo de Faulkner es un fatalismo raciniano.

La concepción temporal que Faulkner propone en sus novelas es una negación del pasado, que se encapsula en el presente, y una mutilación del futuro, que no es sino la proyección de ese mismo presente agónico. El tiempo no transcurre, sino que existe detenido y trágico. Presente es fatalidad y también detención. De ahí el procedimiento de yuxtaposición fundamental en Faulkner. Los acontecimientos no se suceden sino que se adicionan. El presente tiene un movimiento inmóvil y no sólo los hombres, el clima, sino también las cosas, no tiene ninguna progresión. Los trenes desaparecen estáticamente. La soledad es estática. El relato mismo, que comienza cuando en realidad está por acabar, es detención. Todo desaparece, entra o sale, pero sin actuar. El día "se disuelve", "la luz se acaba", y toda descripción contribuye a un sentido miserable de la vida que nunca va hacia..., sino que siempre está hecha. Ser detención es ser presente y ser pre-

sente es para Faulkner no tener razón de ser. Las cosas participan (en esa relación naturaleza-hombre tan fuerte en Faulkner) de la minivalencia del hombre y su tragedia. "Ya no volvía a subir corriendo la escalera; entró al dormitorio, donde su mujer se enderezó en la cama sobre el codo y lo miró lidiar con los pantalones, su sombra proyectada por la lámpara de noche, grotesca sobre la pared, monstruosa, también la sombra (de ella) con algo de Gorgona, a fuerza de los rígidos papelillos atormentándole el pelo gris, sobre la cara gris, sobre el camisón de cuello alto que también parecía gris, como si cada una de sus ropas participara de ese horrendo color fierro de su implacable moralidad que, según el doctor lo comprobaría más tarde, era casi omnisciente". Otro recurso revelador: el procedimiento negativo para la descripción: las cosas no "son", sino que "no son ésto" para poder 'ser aquéllo", o rotundamente no son nada. "Empezó a reirse, no era una risa dura, ni fuerte como toser o hacer arcadas". "El le explicó y ella lo miró y él vió que sus ojos no eran avellanas sino amarillos, como los de gato.." "Tú sabes: yo no era. Luego yo soy, y empieza el tiempo retroactivo, era y será. Luego yo fui y ahora no soy y no ha existido el tiempo". El pasado se integra en el presente. Nada pasa en la obra de Faulkner. Toda ya ha pasado. El mundo faulkneriano no "es", siempre "era". ¿Por qué? Porque ser significa también posibilidad de ser otra cosa. "Era" o "fui" es inmutable, no puede cambiar. El pasado en Faulkner no se ordena cronológicamente, sino siguiendo constelaciones afectivas alrededor de temas centrales. El orden del pasado es el orden del corazón. Esto lo sabía también Proust, pero Proust accede a combatir el tiempo y posibilita la esperanza. Para Faulkner el tiempo es una obsesión irredimible. El tiempo sigue y seguirá siempre allí como una intromisión de dioses malignos. El Tiempo es el Mal. Pero Faulkner, que mira hacia atrás para nutrir su presente, se niega a mirar hacia adelante y procede a decapitar el tiempo negando el futuro. La consecuencia es decisiva: Faulkner elimina de su universo la libertad. Sus héroes no preveen jamás, porque para ellos no hay futuro. Quintin (El Sonido y la Furia) se suicidará. El lo sabe de tal manera que es

como una cosa no sujeta al tiempo futuro, es decir a la libertad del ser en el futuro, sino que es algo fuera del tiempo; o peor aún, algo que ya ha pasado sin pasar. Este suicidio, al perder su carácter de posible, cesa de existir como futuro. Quintin piensa en su último día de vida en tiempo pasado, como algo ya vivido: es decir, pensaría como un muerto, si los muertos pensaran.

Este estigma de fatalidad impregna toda la obra de Faulkner. Las cosas, los hombres, sus actos "son", nunca podrán ser otra cosa. Carlota y el Penado son criaturas privadas de posible. Son muñecos bastardos arrojados fatalmente en la degradación. El mal está en ellos a perpetuidad.

La corrupción física, el incendio de las cosechas y de las mansiones, el odio que roe como un cáncer (Rosita Coldfield), la violencia desatada sin causa aparente, la miseria humana sin motivo, hasta la inundación que aplasta al Penado, tienen en Faulkner un valor teológico, de una teología invertida, pues en la teología el mal es el pecado y en Faulkner el mal es en sí mismo el mal, algo que sobreviene y se instala en la realidad, sin saber cómo y por qué. Faulkner, calvinista al fin como sus abuelos, está convencido de la corrupción y de la impureza indisolubles de la condición humana.

Es significativo que de todos los recursos que emplea Faulkner para poner en evidencia que las cosas son dadas, sin que nada ni nadie disponga de ellas, elija siempre a la mujer que se
impone al hombre. Las mujeres no son la fortaleza, ni siquiera
la obcecación, son la astucia. El hombre las acepta pero nunca
las elige. Carlota dispone su amor por Harry, aún sabiendo que
fracasará, como quien dispone un plan para realizar un pic-nic.
Harry aparece como un protector: ama en ella su inseguridad.
En verdad ama la poderosa inseguridad que poseen las mujeres
para asegurarse. La mujer nunca mira triunfante (es demasiado
inteligente) sino que mira segura. Es decir, sabe siempre lo que
hay que hacer, aunque se contradiga. Carlota no ama a Harry,
ama al amor, no con el romanticismo de una adolescente, sino
con un pavoroso sentido común de mujer decidida a ser feliz.

El tono de extraordinaria intensidad, el estremecimiento constante y profundo que recorre la obra y la ambigüedad persistente de las situaciones y de los personajes, hacen que uno siempre esté dudando si ha entendido bien. Lo mismo que en un poema, nada se explica por completo en una novela de Faulkner. Es que Faulkner es, más que un psicólogo, un intérprete del mundo, del pasado. Y sobre todo, es un gran poeta. Con la potencia de su genio ha sobrepasado su legendaria ciudad de Jefferson, su mítico condado de Yoknapatawpha, el estado de Mississippi, los Estados Unidos mismos, para ubicarse en el plano más alto de la literatura contemporánea como lo que es, al decir de Maurice Coindreau, "un gran primitivo, servidor de los viejos mitos".

Nicolás Rosa



Un Premio Internacional

DETRAS DEL GRITO

DETRAS DEL GRITO: por Iverna Codina - Losada, Buenos Aires 1962.

Ya hace tiempo que la temática social ha cumplido la mayoría de edad en literatura como para que el mero hecho de que un autor se disponga a abordarla suponga abrir sobre la obra crédito ilimitado.

Detrás del grito es una novela correcta, escrita con procedimientos objetivos, en estilo conciso, por momentos empeñosamente esquemático. Una constante y preocupada vigilancia, por parte de la autora, para lograr una estructuración despojada, contenida, otorga al conjunto cierta moderada estilización. Fuera de ello, nada hay que la destaque, en forma concluyen-

te, sobre el resto de otras novelas que manejaron iguales o parecidos elementos.

Nos encontramos, una vez más, frente a un enfoque novelístico que busca rescatar de la realidad aspectos candentes y vitales. En la solapa del libro, se recomienda a los lectores, no olvidar que lo más importante en él es la toma de posición en favor de las clases desheredadas. Advertencia innecesaria, ya que eso es justamente lo único que el lector, por más que se lo proponga, no puede dejar de tener presente. Contínuas reflexiones se encargan de recordarlo desde el texto mismo, como si los hechos presentados no fueran de por sí suficientemente explícitos. Sugerir, sin fórmulas explicativas, no es mérito desdeñable y puede contribuir, incluso, a robustecer la denuncia.

Pese al empuje prometedor de los primeros capítulos, no siempre se alcanza a sobrepasar el plano de crónica de unas cuantas anécdotas, no del todo conexas, esgrimidas en calidad de alegato. Personajes y situaciones quedan así, a veces, como piezas sueltas de un muestrario que, por su misma dispersión, atenúa y debilita los efectos buscados.

El lenguaje coloquial, si bien está utilizado con destreza de oficio, hubiera ganado al ser dosificado. Pero se prefirió la retórica de la no-retórica y la naturalidad se convirtió en reiteración un poco fatigante y en fácil recurso. El resultado obtenido es, al fin y al cabo, una nueva manera de efectismo.

Repetimos: en términos generales, Detrás del grito es una obra correcta. Pudo haberse detenido allí nuestro juicio. Quisimos, no obstante, destacar las anteriores consideraciones, porque el libro ha salido ya de la esfera de las publicaciones comunes y viene precedido por la distinción de Primer Premio Internacional de la Novela, Editorial Losada 1961, por votación unánime de un jurado integrado por Beatríz Guido, Miguel Angel Asturias y Marco Denevi.

Laura Milano.

LA

"NOIA"

DE

MORAVIA



Alberto Moravia: "La Noia", novela; edición Bompiani, Milán 1961, 350 páginas.

"La Noia", última novela de Alberto Moravia, no puede sorprender a quien conozca la obra moraviana ya que es su coherente resultado, en lo ideológico y en lo estilístico; a través de un relato donde la ficción novelística pasa a un segundo plano para servir sólo de simbólico andamio para realizar un verdadero ensayo acerca de la relación del hombre frente al mundo circundante, el escritor nos sintetiza su pensamiento, su posición personal ante la realidad.

El autor parece emparentarse a las tendencias contemporáneas que ensayan el análisis despiadado del hombre y su contorno, llevando hasta tal extremo ese análisis que han convertido al ser humano en un objeto, en una pieza de laboratorio, pero en búsqueda, al menos intencionalmente, de esencias. También Moravia realiza un obsesionante análisis subjetivo, planteado en primera persona por el personaje de la novela, de sí mismo y de

lo que lo rodea, viendo la realidad como objetos a los que no alcanza a aferrar, a comunicarse con ellos para poseerlos integralmente.

"La Noia" —dice el protagonista— no es sino la incomunicabilidad y la incapacidad de salir de ella... (y además) es la convicción teórica de que podría salir de ella, gracias a no se qué milagro..." (p. 8)

Pero luego, en el desenlace, surge claro que Moravia no buscaba un espejarse objetivo de la realidad, sino utilizar elementos de la realidad en favor de una tesis; además, no busca esencias, sino negarlas. Dino, el torturado pintor de la novela—que no tiene carácter autobiográfico, ya que la primera persona es sólo un recurso técnico, como ha declarado el escritor— le sirve al autor para demostrar que esa intima preocupacián metafísica. casi trascendente, del personaje, su tendencia a "lo abstracto"—como nos dice en la metáfora implícita en su condición de pintor— no es sino una muestra de la "alienación" del hombre contemporáneo, un producto de las estructuras sociales occidentales.

"La novela -ha dicho en una reciente entrevista- tiene también un segundo plano, ideológico si se quiere, que concierne a las relaciones entre el pintor y su materia. Usted recuerda esa célebre parábola en la cual Mondrain muestra cómo un árbol puede transformarse por etapas en una abstracción Y bien, en mi libro, Dino, que es transportado a su clínica después de su intento de suicidio, tiene alli precisamente oportunidad de contemplar desde su habitación un árbol que se levanta frente a su ventana. Poco a poco se apercibe que esta contemplación le permite asir la realidad, de recuperarla de alguna manera. Realiza, si usted lo quiere la experiencia de Mondrain pero en sentido inverso. Partiendo de la abstracción llega a la realidad. He intentado explicar el drama de la abstracción considerada generalmente como un producto de la alienación propia de la sociedad actual..." (en "Hoy en la cultura", Buenos Aires, mayo de 1962).

Cuál es, entonces, la salida que ofrece Moravia? Un "realismo total", como él lo ha llamado: el ver, como en el epílogo de la novela al árbol, a Cecilia —en proyección lógica, al hombre, a la realidad— como son, sin analizarlos, sin intentar explicarlos vi aferrar sus esencias; en una palabra, no "abstraerlos". En definitiva, aquella "inutilidad de la rebelión" que ha constituído la base de su determinismo desde "Los indiferentes", la aceptación del mal como omnipotente y el annegarse en él como única posibilidad de acción.

"Si es necesario —ha dicho en la mencionada entrevista el escritor— debo describir las escenas sexuales. Pero solamente si es necesario...". Y ahora lo entendemos. Realmente era necesario que el escritor nos haya descripto hasta el exceso —frecuentemente con desmesura y con un detallismo de real mal gusto—toda la vida sexual de la protagonista —nueva edición corregida y aumentada de Lolita— para fundamentar su tesis de que debemos aceptar la vida como él la pinta, es decir una vida donde el mal es el único dueño de las acciones humanas, y donde el sexo triunfante es la base de la nueva "moral"; indudablemente que lo sexual no es pornografía cuando está al servicio de una necesidad interior de la obra, pero lo malo es que lo pornográfico resulta en definitiva la obra en sí, ya que no es sino la incitación clara y expresa a la obediencia ciega de los instintos, desechando toda consideración superior.

"En suma —dice Dino en las páginas finales— yo no deseaba sino más bien mirarla vivir, así como era, es decir contemplarla, del mismo modo que contemplaba el árbol a través de los vidrios de la ventana..." (p.345).

Qué significa esto, sino anulación del hombre en sus esencias, en su personalidad, en su capacidad de superación, en su vocación de elevarse por sobre su condición física, animalesca? Porque no más que un animal, un "animalito salvaje" como ;l mismo no vacila en definirla, es esa Cecilia a la que, en lo que podríamos llamar la conclusión de la novela—ya que no osamos llamar mensaje lo que encierra—, nos invita Moravia a aceptar cómo única manera de aferrar la realidad, en ella representada. Estamos en la "objetivación", en la "cosificación" total del ser

humano, pero en su faz más negativa, tal cual lo desean quiénes, como Moravia, pretenden una "nueva sociedad" que no sea, como la actual "occidental", una sociedad de hombres "abstraccionistas", es decir que puedan pensar y decidir.

Eugenio Castelli



Poesía

J. C. GALLARDO

José Carlos Gallardo: "De mar en mar", poesía. Edición "Veleta al Sur", Nº 13, Granada (España), 1961. 40 páginas.

En su ensayo "Creación y crítica", José Carlos Gallardo, al analizar la complejidad de imponderables que actúan en la génesis de la obra de arte, señalaba que la misma es la tabla de salvación que el hombre tiende frente al tiempo; y el tiempo es el elemento que mueve toda la angustia que late en sus poesías "De mar en mar".

"Exponente contra el tiempo", llama a la obra de arte, y agrega: "y digo contra el tiempo porque ir en contra es el único modo de vencerlo". Frente al misterio cósmico del destino, del infinito, el hombre se siente "de paso", gota ínfima en el río del devenir, gota de agua que "gira en el eje y se eterniza / sin saber hacia dónde y tanto tiempo", "hombre solitario en el silencio de la noche". Y no se resigna a esa incertidumbre — "ir yendo ya no sé ni cómo" — y busca desasirse de esa oscuridad angustiante en que lo sume lo inescrutable del infinito. Y para ello debe ir "contra" el tiempo.

Hay dolor en su poesía; dolor de un espíritu que no se resigna a la tristeza de un fácil "tender los brazos" o "ir de más", sino dolor activo que lo lleva a luchar. Tiene fe — "es preciso / que Dios tienda los brazos un instante / nada más / para saber que el ir es todavía / y forma parte de la eternidad"— pero tiene también conciencia de que esa eternidad debe alcanzarla él con su actuar ("llegar, sólo se llega por los piés / y con los caminos contados"... "el mundo se ha de hallar buscándolo...")

Por ello, aunque su debilidad carnal le haga a veces temerlo, como a lo desconocido —"Río cíclico"— Gallardo nos
habla permanentemente de nacer de nuevo cada día y cada
noche, lo que él mismo —en el citado ensayo— ha definido
"estar de nuevo en situación de encontrarse con el tiempo". Vivir cada día el presente y aferrar cada noche la esencia de
ese presente vivido, dejándolo expreso en la propia obra
—humana, artística, no interesa— para así conquistar el futuro.

Exige la fortaleza de una esperanza —"una razón, saber / por qué estamos rodeados de una agobiante herida, / y levantar los brazos, aunque la sangre sea / la perfección de nuestra estatua misma..." —pero sin detenerse en ello y ansiando "ser el primer hombre / creado para ocupar el nuevo día". Y además, no desdeñar la experiencia del pasado —que tanto pesa en su vida, dividida por el mar en dos tiempos vitales—el retorno "hacia la fuente".

"Es la única verdad que precisamos / para pasar de noche el mundo / y no perder la ocasión de poder habitarlo. / Yo, por lo tanto, firmo en una estación / la forma con que el mundo, transformado en tiempo, / se me ha metido dentro, como una estatua".

Por ello Gallardo, sin romper el cordón umbilical que une su experiencia con sus raíces natales —esa Granada a la que espiritual y artísticamente se niega a dejar de representar— sabe beber también las experiencias de su presente, de este contorno argentino, signado por el Paraná, al que dedica la magní-

fica Oda con que cierra este volumen, y cuyas esencias vitales ha sabido captar, con testimonio de presencia humana compartida.

Eugenio Castelli

*

O. GUEVARA

Osvaldo Guevara: "Sangre en armas": Ediciones "La calle", Río Cuarto, 1962. Ilustr. de Franklin Arregui Cano. 56 páginas.

El poeta cordobés Osvaldo Guevara, que con tan buenos auspicios se iniciara con su pequeño libro "Oda al sapo", muestra en esta nueva entrega una completa madurez espiritual, acertado dominio de la técnica y singular maestría en el manejo de las metáforas.

Para algunos "ultras", embarcados en el fácil terreno de la arbitrariedad estilística y la pobreza conceptual, quizá Guevara no pueda catalogarse como "moderno", porque no abjura del ritmo, de la métrica, ni del sentido común, pero el lector puede percibir a través de sus líneas un auténtico soplo de belleza y un profundo contenido humano.

Guevara no escribe para "minorías selectas", ni se aisla en torres de marfil, sino vive atento a los problemas del mundo, participa de las inquietudes del momento, y deja en el surco de las horas la cálida semilla de su lírico mensaje, que ha de transformarse en frutos de comprensión y simpatía por parte de quiénes, como él, creen que el mundo no empieza y concluye en cada individuo, sino surge de la solidaria comunión de esfuerzos y de afectos.

Guevara da al Hombre y a la Mujer su exacta dimensión en el plano social, y, como además está tocado por la gracia divina de la poesía, sus obras son gratas al espíritu.

Como ya lo señalara Viola, uno de sus críticos más autorizados, Osvaldo Guevara constituye ya un valor afirmativo dentro del panorama literario nacional, y esta obra no hace sino confirmar tales asertos.

Velmiro Ayala Gauna

DOS ENSAYOS

Oreste Frattoni, "La forma en Góngora y otros ensayos", Insituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.L., Rosario, 1961. 145 págs.

Se trata de diez escorzos críticos de nivel desparejo y cuyos aciertos parciales podrían polarizarse en los que llevan los títulos de La poética de Herrera, El prólogo de la primera parte del Quijote y El canto XXXIV del Infierno de Dante. El breve trabajo que abre el volumen, La forma en Góngora. Estudio sobre la dedicatoria del Polifemo, es de un esquematismo seco, frío y árido. Después de los magistrales análisis de Dámaso Alonso sobre Las Soledades y El Polifemo, ya no es posible estudiar a Góngora sin aportar algo nuevo y lúcido. Frattoni aplica un tecnicismo exterior sui géneris en el estudio del estilo sin establecer con claridad la relación entre significante y significado, especie de "cuentahilos" externo sin penetración cabal de la forma poética interior. Hace afirmaciones sin comprobarlas con el texto -y contexto- a la vista del lector; sin explicar la naturaleza de su método ni el alcance de la terminología empleada, registra heteróclitas observaciones en esquemas gráficos que, bajo apariencia de claridad y precisión, ocultan un análisis difuso y harto simplificado, sobre todo estéril, desde que no abre acceso a una comprensión más fina y profunda de la que ya tenemos de Góngora gracias a Dámaso Alonso.

La Introducción al Romancero Gitano y el Estudio sobre Preciosa y el Aire son dos ejemplos de vaguedad. El autor pretende hacer estilística y en realidad se queda rezagado en una interpretación de tipo impresionista, como la de la simbología lorquiana, que no es cósmico-teológica según su afirmación, sino de naturaleza mágica, como ya lo han demostrado Alvarez de Miranda y Jean Gebser. Tras una apariencia de aparato técnico,

se dan impresiones personales, intransferibles a un análisis objetivo. Las mismas intuiciones previas no se confirman con su correspondiente comprobación científica. En un volumen de origen universitario nos sorprende la ligereza con que se encara el valor estilístico del epíteto y la interpretación de las imágenessímbolo, con flagrante desconocimiento de obras fundamentales recientes de hondo calado en la materia, vgr. sobre la epítesis lorquiana en El epíteto en la lírica española de Gonzalo Sobejano y sobre la imagen lorquiana en Federico García Lorca, poeta de la intensidad, de Christian Eich, publicados ambos por Gredos, Madrid.

La poética de Herrera, estudio basado en los trabajos de Coester, El prólogo de la primera parte del Quijote y El canto XXXIV del Infierno de Dante son los análisis de mayor solvencia crítica y equilibrio estimativo. En cambio, son un alarde de inmodestia, esto es, de falta de discreción y de moderación, de verdadero caos y desquicio crítico, los dos últimos trabajos de la varia serie. Literatura Contemporánea es un muestrario caótico de citas, un catálogo acumulativo y variopinto de autores y de obras sin nexo conceptual y mucho menos cautela analítica, Los avances críticos que tercamente pretende hacer el autor—no sin autojustificaciones previas sobre su originalidad— delatan una falta total de elaboración y decantada madurez. No revela más metodología Literatura Italiana Contemporánea, catalogación polémica sin organicidad, lo que da paso a la simplificación apresurada y al juicio improvisado, cuando no arbitrario.

Finalmente hemos de objetar en este volumen el desorden y la presentación incompleta de las referencias bibliográficas, que debieron colocarse al pie de página o al final de cada trabajo, como asimismo la carencia de notas cuando ellas eran menester. Eso sí, dada la acumulación de nombres, la galería ha sido separada en un índice anexo. Por otra parte, los frecuentes errores tipográficos contribuyen a acentuar la inelegancia de la prosa ensayística, pesada y deslucida, e incluso contaminada de ciertos italianismos.

Edelweis Serra.

Adolfo Prieto, "La Literatura Autobiográfica Argentina", Instituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.L., Rosario, 1962. 214 págs.

naturaleza y volumen de la autobiografía argentina cronológicamente comprendida desde la Memoria de Cornelio Saavedra y la Autobiografía de Pedro José Agrelo hasta incluso los escritos autobiográficos de la década del 90; pero no como función y expresión literaria, sino como testimonio social. Por ello excluye no sólo las memorias literarias y cerradamente profesionales sino también "las evocaciones deliberadamente poéticas de la niñez o adolescencia" (p. 17). La selección se ha hecho, pues, en función del objetivo perseguido, que es, a nuestro juicio, hacer una interpretación sociológica de la autobiografía argentina, esto es, enfocar tales escritos como instrumento de investigación de la realidad social, con propósitos extraliterarios.

Partiendo de la sociología del conocimiento de Mannheim (Libertad y Planificación, F.C.E., México, 1946) el autor se propone estudiar una clase dirigente, una "élite de poder". El método histórico-sociológico empleado se aproxima bastante al esquema crítico marxista, definido por Vladimir Ydanov en 1956: "La literatura debe ser considerada en su relación inseparable con la vida de la sociedad, desde el punto de vista de la infraestructura formada por los factores históricos y sociales que ejercen influencia sobre el escritor. Ese ha sido siempre el prâncipio directivo de la investigación literaria soviética. Está fundado en el método marxista-leninista de percepción y análisis de la realidad y excluye el punto de vista subjetivo y arbitrario que considera cada libro como una entidad independiente y aislada" (Some Recent Soviet Studies in Literature, en Soviet Literature, Moscú, 1956).

Dice Prieto: "...Debe anotarse la circunstancia de que casi todo el material autobiográfico consultado —las excepciones irrumpen con el avance de este siglo— corresponde a personas que integraron grupos dirigentes, sea por gravitación de antece-

dentes familiares o por el impacto de situaciones extraordinarias. Lo dicho significa que la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder en la Argentina, y que no podrá, aconsejablemente, prescindir del conocimiento de aquélla, quien pretenda acometer un estudio de conjunto sobre la clase dirigente nacional" (p. 17). Puesto que exprofeso prescinde de memorias literarias o poéticas, con ello el autor nos da la pauta de su trabajo, más propio de un Instituto de Sociología que de un Instituto de Letras... Desde el ángulo visual histórico-sociológico la tesitura del trabajo busca fijar un criterio de valor: las memorias y autobiografias están socialmente condicionadas, son reflejo de una clase, de una problemática de grupo, de aquí el carácter clasista de la literatura sostenido por el autor; las extraversiones autobiográficas entrañan una personalidad que es fruto de ciertas situaciones sociales e históricas, y las actitudes personales ante ciertas funciones sociales.

Al autor le interesa investigar la literatura como valor cognoscitivo de la sociedad y no la indagación de lo específicamente literario, incluído su aspecto antropológico ineludible; es cuanto también se desprende de otros trabajos suyos. En el que comentamos no desdeña, y es un acierto, vgr. en el caso de Sarmiento, las clarificaciones aportadas por la psicología profunda en el conocumiento de la realidad personal a través de las distintas actitudes introspectivas.

El análisis de Prieto cumple su fin con lucidez. Está orgánicamente estructurado y ciertamente bien escrito. Dentro de su particular dialéctica, se destaca por su equilibrio. Un estudio serio, abonado por cuidadosas notas y referencias bibliográficas. Es lamentable la falta de suficiente corrrección de pruebas tipográficas. La tapa ha sido elegantemente dibujada por Oscar Herrero Miranda.

Edelweis Serra.



Utopía y Mito en

RAY BRADBURY

Ray Bradbury: "El vino del estío"; edición Minotauro, Buenos Aires, 1962

Desde la más inmemorial antigüedad, el hombre, acuciado por las miserias, la injusticia y el dolor de su existencia cotidiana, ha pretendido evadirse de su condición defectiva y contingente proyectándose idealmente en una suerte de éxtasis de la temporalidad que asume, según las circunstancias psicológicas, culturales e históricas en que su vida se desenvuelva, dos formas opuestas: hacia el pasado, como Mito; hacia el futuro, como Utopía.

Nuestro mundo contemporáneo, tan lleno de inquietud, soledad, desorden y tedio vital, no podía dejar de prodigarse, tanto individual como colectivamente, en estos intentos de evasión hasta las beatitudes paradisíacas del "illo tempore", o hacia las geométricas abstracciones futuristas y los mesianismos socializantes de la utopía, para no hablar de los más recientes estupefacientes de la "cience-fictión".

Entre los cultores de esta última modalidad literaria se destaca, por genialidad fabuladora y el hondo dramatismo de sus temas, siempre aureolados de una sutil gracia poética, el escritor norteamericano Ray Bradbury. Resulta curioso que el prestigio literario de Bradbury se haya cimentado precisamente sobre la dimensión utópica de sus libros de "ciencia-ficción", especialmente "Crónicas marcianas" y "El hombre ilustrado" pues a poco que profundicemos su lectura nos percataremos de que los mundos futuros que en ellos intuye Bradbury carecen de esa convicción mesiánica y de la soleada esperanza y racional esquematismo que caracteriza lo utópico. Por el contrario, toda la inquietud, la incertidumbre y el harror de nuestra existencia actual ha sido llevada en ellos hasta un paroxismo

de estirpe francamente romántica. Las técnicas mecánicas y psicológicas de estos mundos futuros no hacen sino subrayar y potenciar el proceso de deshumanización en curso en nuestro mundo actual. Cuentos como "La hora O" y "La Pradera" de "ET hombre ilustrado" o como "El Asesino" y "El peatón" de "Las doradas manzanas del sol", constituyen una clara muestra del sentido irónico de estas fabulaciones futuristas.

Ello se hace más evidente cuando comparamos esa crispación, ese disgusto y esa ironía de la obra formalmente utópica de Bradbury con la entrañable y nostálgica evocación del pretérito que informa su libro "El vino del estío". En él se nos evidencia cómo lo más valioso y profundo de la personalidad creadora de Bradbury discurre precisamente en la otra dirección del éxtasis temporal, en la del Mito, y exactamente en la del más característico, universal y tentador de todos los mitos: el del Paraíso.

En "El vino del estío", Bradbury, al igual que Proust en "Por el camino de Swann", va suscitando sobre el sutil cañamazo de sus recuerdos y experiencias infantiles el áureo diseño de su felicidad perdida, recobrada ahora en lucidez y emoción poéticas. Y como Proust también a través de las sensaciones rememorativas del olfato, el oído y el tacto, no solamente el universo subjetivo de sus emociones y recuerdos, sino también todo el mundo circunstante —psicológico, familiar y social— de una pequeña colectividad norteamericana de principios de siglo, es resucitada en toda su ingenua, encantadora y a veces sofisticada realidad.

Bradbury podría representar, dentro de las letras norteamericanas del momento presente, la corrección subconciente, al nivel de la sangre y del instinto, del dinamismo desaforado exagüe que caracteriza la "american way of life". Claro está que su ideal regreso a las más directas y espontáneas sugerencias vitales no tiene nada en común con esos ya tediosos fantaseos eróticos de un Tennese Williams, a quien un gran crítico literario norteamericano ha motejado sutilmente de "Alicia en el país de la sexualidad".

Alberto García Fernández.

"Los Descalzos"

CANTO A LA TIERRA

Zaharía Stancu: "Los descalzos"; edición Sociedad Fabril Editora, Buenos Aires, 1962. Trad. de Manuel Lamana

"Los descalzos" no nos toma de sorpresa; los dos libros de Ivo Andrich prepararon el camino. También aquí hallamos un sostenido canto —un lamento tal vez— en forma de epopeya o larga historia novelada.

Un pequeño pueblo rumano con su suelo hostil o generoso; sus prolongadas sequías o su apacible cielo tras las lluvias despiadadas o los fríos dolorosos, y la nieve insobornable coronando las montañas, cubriendo los campos y los torrentes y las casas. Colorido, belleza y poesía en la pintura del paisarie. Es el escenario agreste y fresco donde Stancu sitúa la acción y mueve sus personajes. Escenario cambiante, nuevo, creado en cada página, como si fueran días irrepetibles en el tiempo.

'Unas nubes flojas, deshilachadas, tratan de aglomerarse en el cielo... Las nubes se dirigen hacia el Donubio. Pasan el Danubio. Se pierden a lo lejos, por los montes Balcanes, que veo brillar en los días muy claros y que el sol hace relucir en las crestas redondas, escarpadas, rayadas, parduscas, calvas...'' (pág. 152) "... Ha caído la tarde. Hay niebla. Diríase que hay bajo el suelo unos fuegos invisibles en alguna parte..." (pág. 132).

Enclavados allí, impotentes, miserables, los hombres y las mujeres del pueblo, llenándose de hijos, madurando su rebelión. Han sido encerrados como rebaños. Desplazados de sus tierras, la trabajan, la siembran y cosechan para otros dueños. La recompensa es magra y abundante la faena. Nadie se salva de ella; a todos obliga la fuerza sin control y la fiebre de riquezas.

Historia tantas veces repetida en la realidad como en la ficción. Sin embargo, la prosa de Stancu es a veces breve, cortada —como los sueños de sus personajes— y por momentos cadenciosa, poética y sugerente —como la belleza de sus mujeres— atrae y emociona; y hasta hace olvidar esa tan simple división en buenos (los campesinos en este caso) y en malos (los boyardos o terratenientes) que no es tan exacta en la realidad, así como la evidente intención de encasillar a los popes entre los segundos y mostrarlos a todos absolutamente despreocupados, precisamente de aquellos bienes que ellos deben dispensar. En ambos casos nos asombra la falta de excepción; cuando las hay se trata de seres que están al filo de la división opuesta.

El verdadero protagonista es el pueblo y sus moradores. Pero la narración nos llega a través de Darién, niño, adolescente al final de la novela. Nada escapa al final de su apetencia por ver, por saberlo todo. Tal vez por eso Stancu ponga ante sus ojos tantos acontecimientos; muchos de ellos harán un verdadero impacto en su alma, influyendo en su sensibilidad, en su vida futura. Ve la impiedad de unos, y el rencor—contenido o no— de los otros; la corrupción incipiente de una prima le muestra una vida sin leyes y sin barreras. Nada podrá sorprenderlo.

Numerosos personajes, el pueblo entero diríamos, desfila por esta densa novela del escritor rumano. Quizás se tenga la impresión de que algunos son innecesarios, pero no olvidemos que allí cada uno es un héroe-víctima; que cada uno vive el problema con una intensidad nueva; que el autor, si bien toma a un pueblo, quiere particularizar a sus habitantes. Ellos viven un drama ocasional que tiene trascendencia universal y si bien es frecuentemente desvirtuado y usado, no por ello deja de ser real.

Ese pueblo tiene también un ritmo peculiar dado por sus costumbres, sus creencias, su clima y su suelo. Stancu nos muestra todo en armonioso estilo; así matiza y enriquece su obra.

Se termina el libro con el convencimiento de que ha sido un genuino canto a la tierra —a pesar de no descartar la intención usual cuando de estos temas se trata— y que hay a la vez otros despojos que pesan en la vida del hombre, que no se sustituyen con un pedazo de tierra.

"El novio sale como una tromba de la cámara nupcial. Pega un portazo con toda su alma... —Que se callen los gitanos! Llevémosla a su casa como manda la tradición... —Con quién dí, con quién —insiste la suegra—. Quién ha sido el sinvergüenza!..." (pág. 60).

Buena la traducción de Lamana, no obstante los numerosos neologismos.

Mariel Mego



LITERATURA FANTASTICA

"Cuentos fantásticos argentinos"; selección de Nicolás Cócaro. Emecé Editores, Buenos Aires, 1960.

La corriente literaria fantástica ha sido poco investigada en nuestras letras. A los trabajos de Antonio Pagés Larraya y Anderson Imbert, que orientan en la materia, se suma ahora el medular estudio de Nicolás Cócaro, que precede a esta inteligente selección de cuentos. Este planteo permite formarse una idea cabal, aunque no exhaustiva, del problema.

Con criterio acertado, Cócaro intenta una enumeración cronológica de las manifestaciones en el terreno de lo fantástico dentro de nuestra actividad literaria. Se trtaa de un trabajo conciso, conciente: "El rastreo en libros diversos —dice— se torna, por momentos, tarea dura y poco fructífera". Sin embargo, el buceo emprendido por el recopilador, da sus frutos y deja el campo prolijamente definido para una investigación final. En la conclusión del estudio —en el que reconoce la indiscutida y brillante contribución al tema de A. Pagés Larraya— esboza la explicación de lo fantástico, deslinda sus conexiones con lo psicólogo e incluye todo aquello que escapa a las pobres leyes de la realidad. "Porque desde aquí, desde el ser, desde lo que es, aunque ese ser sea finito, el hombre tiene la sensación de que una sucesión de ondas lo

unen —tal vez de manera indefinible— con lo que está más allá de sí mismo, con el "ens creator". Pero ese acercamiento se explica, a veces a través de grandes pozos de tristeza, de vacíos, que muchas veces nada tienen que ver con el miedo a, sino con la angustia de (para emplear la calificación de Heidegger)".

La selección de Cócaro incluye junto al aporte siempre valioso de Borges, Bioy Casares, Nalé Roxlo, Lugones, cuentos de escritores que, aunque de menos renombre están en paridad de méritos con ellos. Tal es el caso de Santiago Dabove, autor de "el experimento de Varinsky", cuento de muy bien urdida trama, narrado en una prosa limpia y ágil. Con una interesante afirmación que pone en boca de uno de sus personajes ("Yo siempre he dudado de mi razón, pero nunca de mi instinto, de mis sensaciones, de mis percepciones.") pareciera querer explicar los elementos extraños que introduce en su narración.

Sin lugar a dudas "La lluvia de fuego", de Leopoldo Lugones, sobresale por su maravillosa prosa, exponente del más depurado modernismo; es ésta una muestra aquilatada de un aspecto poco conocido de Lugones.

Gran altura alcanzan también "En memoria de Paulina" de Adolfo Bioy Casares; "El teléfono" de Augusto Mario Delfino; "Las ruinas circulares" de Jorge Luis Borges, escalofriante relato que hasta nos hace dudar de nuestra propia realidad. Sus palabras finales desconciertan: "con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba señándolo".

Hay humor satírico en "El cuervo del arca" de Nalé Roxlo e interés en "Un cuento de duendes" de Leonardo Castellani.

Extrañas conexiones con otro mundo en "Dos veces el mismo rostro" de Vicente Barbieri y en "Pudo haberme ocurrido" de Manuel Peyrou.

Los cuentos de Horacio Quiroga "Más Allá", de G. E. Hudson "La confesión de Pelino Viera" y de Silvina Ocampo "La red" no están tan acertadamente seleccionados por Cócaro, ya que en la producción de estos escritores pudo encontrar exponentes de más alta jerarquía que los aquí mencionados.

Hay interés en "La galera" de Manuel Mujica Lainez y excelente ritmo en "El coronel de caballería" de H. A. Murena. Julio Cortazar está representado por un cuento magnífico "La casa tomada", una buena pintura de dos solterones: la minuciosidad de las tareas, la soledad: "estábamos bien —dice uno de ellos— y poco a poco empezamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar" Conclusión que da la última vuelta de llave al hermetismo de sus vidas.

Indudablemente esta selección es un valioso aporte de Nicolás Cócaro, que demuestra así un cabal conocimiento de nuestras mani-

LA CRITICA FRANCESA

"La crítica literaria francesa", de J. C. Carloni y J. C. Filloux, Edic. EUDEBA, Buenos Aires, 1962.

En el año 1955 apareció por primera vez en Francia este ensayo que hoy nos llega publicado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Inútil resulta destacar la necesidad de contar con obras de este tipo aún cuando como en el presente caso, sólo tengan el alcance de una síntesis apretada del lucubrar crítico francés. Por otra parte, aunque limitada por su intención al panorama galo, las principales tendencias del quehacer crítico universal son abordadas por los autores con ponderable criterio objetivo. Esta estricta y atenta objetividad se resuelve en una prescindencia preferencial que puede chocarnos pero que no obedece sino a un afán de rigurosidad científica.

Un oportuno prefacio nos previene sobre el fin propuesto, el método a seguir y la pauta adoptada esclarecedora de las inevitables omisiones propias de todo breviario.

No se trata, como lo señalan los propios autores, de una simple historia o enumeración cronológica de las distintas corrientes críticas, sino de la valoración evolutiva del pensamiento crítico francés desde sus albores hasta el presente; en todo momento predomina un criterio lógico en la presentación de los temas estudiados.

Desde la famosa Defensa e Ilustración de la lengua francesa de Joaquín du Bellay en la "Prehistoria" de la crítica, hasta las más opuestas posiciones actuales, desfilan, más o menos iluminadas según la importancia atribuída, las figuras de quienes ejercieron con su pluma la tiranía de las letras. Capítulo aparte merece, sin embargo, Sainte-Bouve, escritor fracasado y crítico por rechazo, precursor de una orientación de extensa y profícua labor dentro de la crítica.

El presente opúsculo se cierra con un capítulo dedicado a reseñar la actualidad crítica y a valorar las distintas respuestas dadas a los fundamentos mismos del quehacer abordado; la crítica enjuiciadora y

festaciones literarias. Deja el camino señalado para nuevas investigaciones sobre un tema tan interesante como el que nos ocupa. Editó Emecé. Buenos Aires.

María Isabel D. G. de Mac Pesenti.

la que intenta abstenerse de juzgar; la posibilidad de una ciencia crítica; la importancia de la comprensión creadora y la necesidad de un criterio crítico; para terminar interrogando sobre la esencia misma de la crítica, apelando a una crítica de la crítica, es decir, planteando el problema en el terreno de "las causas primeras".

Miguel J. Mirande



Vida Teatral

LIZARRAGA y "LOS LINARES"

Teatro: Meridiano 61
Obra: "Los Linares"

Autor: Andrés de Lizarraga;

Director: Mirko Buchin.



Lizarraga

El estreno de "Los Linares", por Meridiano 61, nos acerca a un talentoso autor nacional, Andrés de Lizarraga, quien llegó a la escena en momentos en que el teatro argentino atraviesa por significativas circunstancias, y cuyo nombre está avalado por el hecho excepcional de haber estrenado cinco obras durante una temporada —1960—.

Pocas veces se ha dado en el teatro nacional la aparición de un autor que en el término de doce meses, de a conocer al público y crítica cinco piezas: "Los Linares", "El carro eternidad", "Tres jueces para un largo silencio", "Alto Perú" y "Santa Juana de América".

"Los Linares", estrenada el 10 de marzo del 60, por el Teatro de Arte de Santa Fe, con la dirección de Carlos Thiel, y que ahora hace conocer a nuestro público y crítica el grupo "Meridiano 61", que dirige el inquieto Mirko Buchín, obtuvo el primer premio del Concurso

Nacional de Teatro Popular organizado por la Municipalidad de Santa Fe, junto con "Don Rufo de los Milagros", de Eliseo Montaine.

"Los Linares" puede considerarse una pieza realista sicológica. Tres actos breves, bien estructurados y respetuosos de las añejas tres unidades, nos enfrentan con una acción contenida, que sus personajes pretenden transformar en drama. Los problemas planteados son de tono melodramático y simples, casi triviales, y los Linares Hueyo, protagonistas del tema, forman una familia dominada por una neurosis decadente, que los ha llevado sin remedio hacia la frustración de la que les será imposible salir. Con estos personajes, contrasta el electricista, un hombre que conoce el medio en que actúa y responde con el lenguaje que se usa.

La obra está bien construída y sus tres actos son concisos, aunque en ciertos momentos se nota una discontinuidad que hace que algunas situaciones parezcan forzadas.

El idioma es comprensible e irónico; los personajes han sido pintados con trazos gruesos para responder a la concepción general de la obra.

Excepto estos reparos, "Los Linares" sería una buena obra, que tiene méritos más que suficientes para considerarla un digno exponente de nuestra actual producción dramática. Si bien es cierto que "Los Linares" se ubica en un medio determinado de nuestra sociedad, no es ningún alegato contra los aristócratas de "doble apellido" venidos a menos, sino un claro intento de comprender y entender a un sector que puede abarcar a un extenso núcleo de criaturas, con dinero o sin él, con dos apellidos o con uno solo, pero que participan del desencuentro con la realidad que es característica esencial de los Linares Hueyo.

Enrique Eduardo Carné



DOS REPOSICIONES

Obra: "La vida es sueño".

Autor: Lenormand. Francés; principios de siglo.

Teatro: Meridiano 61. Director: Mirko Buchin.

La elección de la obra, la dirección de los intérpretes, la puesta en escena, el desempeño de los actores, está en un todo de acuerdo con un espíritu común estudioso y concienzudo.

Pero que, en este caso, no ha servido sino para hacernos comprender cuán lejos está el espectador de nuestros días de las premisas psicológicas y forma dramática de Lenormand.



Obra: "En una ardiente noche de verano".

Autor: Ted Willis. Inglés, contemporáneo. Nos visitó hace poco y nos

impresionó muy bien.

Teatro: El Faro.

Director: Eugenio Filipelli (para esta obra).

Argumento: un problema de índole racial, en el Londres de nuestros días, precipita, en la intimidad de una familia obrera, un drama que conjuga situaciones de soledad, angustia, afirmación vital, incomprensión.

Lo que me gustó: la sana intención y la espiritualidad contenida de la obra; la estructura del primer acto y la fuerza emotiva de la primera mitad del segundo; lo que logran Mabel Alvarez y Gladys Olivera en la comunicación no verbal —a la primera la angustia le endurece los rasgos en torno de la boca, se apoya con cansancio viejo en una silla, en la chimenea, traga saliva, alcanza en el tercer acto el exacto gemido que anuncia "otra maternidad para otro dolor"; la segunda contiene en la boca y en los ojos el llanto de una vencida, saca mentón y aguanta con cada fibra, con cada nervio—; la espontaneidad firme de Ana María Ambasz y cómo mira a Soony; cómo vive Héctor Tealdi la primera mitad del tercer acto; la coherencia interpretativa de Antonio Postiglioni.

Lo que no me gustó: El tercer acto; la interpretación de Tealdi en el primer acto y el final del tercero; el abuelo, mal marcado, que no logra la comunicación necesaria y frustra efectos necesarios; el tono declamatorio de Osar Moreno apenas presupone el "mensaje"; la inhibición que le impide a Mabel Alvarez a dejarse ir.

En conclusión: Un espectáculo, cuyos altibajos incluso, hacen interesante y digno de ser visto.

T. G.



GARCIA CARRERA

No creo que, para entender la obra, sea condición obligada la asociación del artista a su medio o, al menos, al medio que expresa en ella. Este módulo de identificación no siempre es válido, cuando de descifrar la proporción de sinceridad que del hombre hay en el cuadro se trata. Nos referimos a una pintura testimonial, más que documental. El documento es todavía más transitorio y efímero y, por ende, más limitado. La pintura que se queda en documento, pierde carácter transitivo en el tiempo. El testimonio, en cambio, no. Es importante, eso sí, relacionar, saber al hombre inmerso en un medio y que ese hombre es una consecuencia veraz. La historia del arte sigue un tendido de cable aéreo mantenido por hombres que, en ese caso, son los soportes de cada época. Carácter transitivo de una pintura, éste. Antenas. Pararrayos. Ahora, sí, módulos, medidas de confrontación entre un medio y una expresión de orden plástico.

Hagamos la prueba. Metamos las manos en el espacio negro que nos rodea y toquemos los primeros objetos. Mejor dicho, hagamos la tentativa de tocarlos. Nada más. Un aire frío nos deteriorará el tacto. Insistamos. La angustia nos acucia. Es urgente sentir un cuerpo. Tememos perder las manos. No hay nadie. En nuestro mundo, no hay nadie. Clamamos por una presencia, por una breve claridad, por un reconocido solar. Nos hacemos falta. Eso es todo. Carácter comunicativo.

En el estado mísero de una necesidad de comunicación elemental, he tomado contacto con la obra de García Carrera. He sido algo Adán, si se me permite el término, al cruzar sus campos crepusculares, sus horizontes perdidos de tanta llanura, sus yuyales arrasados por vientos temperamentales, sus lunas enjutas y avizorantes, sus niños de miga cruda, sus pedigonadas de niños y de aves llaneras, sus hombres de piel hepática, sus aguas cocidas en charcos y pequeñas riberas, sus carretas humanamente andariegas. Este es el paisaje del pintor. Asume el litoral. Rezuma litoral. El litoral es jugo de otro paisaje ensanchado a la redonda, pero recluído en este arco de tierra litoralense como una ínfima arcilla recortada. Clima litoral, cielo litoral, tierra litoral, agua, fuego y aire litoralenses. Rosa de los vientos, aquí, donde tienen cabida, dirección y sentido todos los desconcertantes cuatro vientos del planeta.

Tal vez, mis anteriores medidas fuesen verdaderamente de bolsillo y, sobre continente firme, tuviera una nueva noción de espacio y tiempo a partir de América. Esta dimensión, inédita para mí, la encontré también en la pintura de García Carrera. En cierto modo, la considero testimonial de un paisaje, de la manera de ser de un paisaje. La dimensión en que las cosas están o se mueven aquí, encuentran su sepacio y tiempo en esta terrestre manera de entender la pintura.

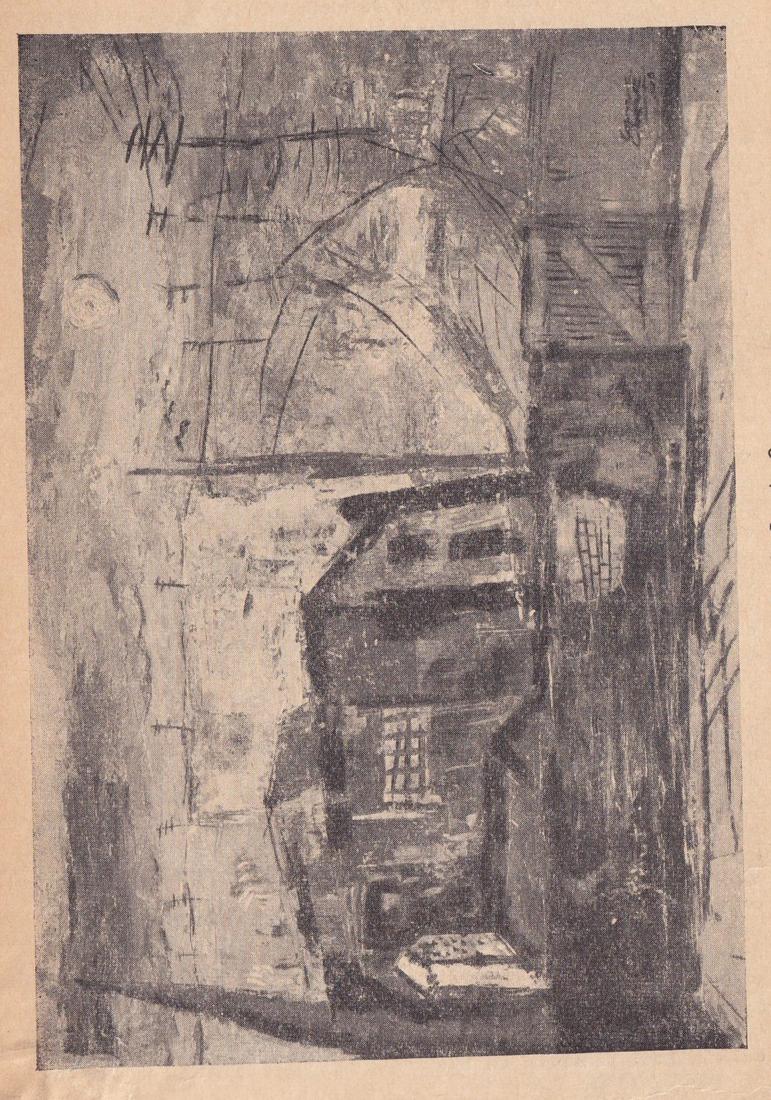
Insistimos en el tema paisaje, porque en él encontramos un más acertado modo expresivo, sin desmérito de las figuras que son, en el lenguaje de este pintor, términos agudos y hasta caligráficos de su habla. Sin embargo, el paisaje es la uña en su carne. El pintor se ha ensanchado, bordeado de un no se qué dilatado límite e invadido zonas metafísicas recorridas por una bocanada inmensa de calidez humana.

El grafismo voraz, impulsivo, espontáneo, de rigor temperamental, destellante y hasta alucinado de su pintura, está ahora sometido a un proceso de contención y de meditación que lo obliga a elaborar a través de una materia pensada, sentida antes y conseguida tras una serie de impulsos vitales que son laminados por una vigilancia mental y por una disciplina técnica.

Hay que dar crédito a los amarillos, a los verdes o rojos que pueblan los cuadros de García Carrera. Aunque la parte anecdótica es cada vez menos contundente y, hasta diría, que influye menos en la totalidad de su plano, el pintor no puede aún prescindir del rancho, del niño o del hombre, del ave o del poste y del carro. Son apoyaturas. Referencias exactas y compositivas. Bien es cierto, que la abstracción de estos elementos nombrados es cada vez más sensible y que, en razón a este proceso, del que somos testigos inmediatos y apasionados, García Carrera llegará a una expresión de paisaje esencial, determinado, medio suyo propio y medio nuestro natural, nexo entre todos los paisajes de la tierra.

Uno, pues, será el paisaje. No adoptamos un tono profético así porque sí, sino apoyado en la trayectoria emocional que en él seguimos. García Carrera —lo es ya— está en el paisaje. Difícil me resulta averiguarlo en lo esquematizado, pero sí en lo esencial paisajístico. Tiende hacia un paisaje de sensaciones, de pura luz evocativa, de centralizado color. Su paisaje es ambiental. Atrae y concentra, reduce tanto el paisaje posible compo el ojo del espectador para desde este punto, abrir el arco infinito del plano.

De esta dimensión está hecha la más reciente obra de García Carrera. Una materia rugosa, sin aleaciones de otros elementos que no sean en él netamente plásticos, aparece ahora en la superficie de su cuadro. En ello hay un sentido de la contención, un gusto por lo meditativo, una llamada a la herida y al goce, pintor que sabanea la



CRITICA "62" - 55

llanura con un tendido de yuyos, de aires templados transparentando la luz, de lejanías no recorridas todavía.

De su pintura, ha hecho un centro de comunicación. Cables, pasan por todos sus cuadros. Basta aplicar la emoción a ellos para sentirse comunicado entre toda la humanidad.

José Carlos Gallardo



EDUCACION

"Formación de profesores"; Biblioteca de Planteamiento educativo. Departamento de Documentación e Información Educativa, Buenos Aires, 1962.

Se inicia esta publicación con un prólogo de Calixto Suárez Gómez que expresa que el motivo que guió la realización de este trabajo, preparado por un equipo de alumnos dirigidos por el profesor B. L. Carpinetti, es el haber constatado "la deficiente preparación" del cuerpo de profesores que tiene a su cargo la formación del adolescente, que no puede responder a las necesidades que los mismos tienen si continúa manejándose con planes y programas que no responden a los interrogantes de las actuales estructuras sociales, culturales, económicas y particularmente educacionales. Un punto de partida positivo, considera el Sr. Suárez, será la formación de profesionales docentes que no se encierren en la casilla de su especialidad; compartimos este criterio, pues pensamos en lo

que J. Burnet expresó hace tiempo: "que el especialista terminaría por hablar a un reducido número de personas y luego finalmente sólo consigo mismo", sino que procure la integración de los datos de su especialidad, que es conveniente que la tenga, con los proporcionados por otras ciencias, que le permitirían un enfoque integral de las situaciones de aprendizaje, en todas las dimensiones que ellas tienen. Es interesante destacar en esta publicación la preminencia que se da en el tratamiento de las cuestiones al problema de los fines, de cuya fijación depende todo el planteamiento posterior. A partir del capítulo segundo, que aborda el anterior tema, en dos capítulos más, bien trazados, se hace una exposición de la organización y administración del Instituto del Profesorado Secundario, que subdividida en items expone la organización de la estructura y fija cuáles son los objetivos que en cada caso procurará, sujeto y medios que

utilizará, culminando el trabajo con la enunciación de la articulación e integración en el proceso, considerando el curriculum como proceso, problemas del profesorado básico y plan de estudios.

La bibliografía consultada es abundante y actual, se han tenido en cuenta resultados de Congresos y Seminarios de Educación, realizados en el extranjero y en nuestro país, referencia esta última que es importante destacar, en tanto que lo ya debatido y analizado por docentes de todas las regiones, sobre la base de las conclusiones obtenidas, será posible pasar del planeamiento que se propone a la puesta en marcha de Institutos del Profesorado del que egresen profesionales capaces de orientar a la adolescencia y juventud, que se debate ante las instancias contradictorias de nuestra época.

Velia C. Marchetti



"La Insignia de Oro" PHILIPS

RADIO

TELEVISION

AFEITADORAS

LUSTRADORAS

COCINAS

HELADERAS

LICUADORAS

Santa Fe Esq. E. Ríos

Ovidio Lagos 1216

Avda. Alberdi 677

San Martín 2928

SUMARIO

Editorial		
El cine: pariente pobre	Pág.	1
Cine		
"Hace un año en Marienbad"		4
"Viridiana"		6
',Los inundados" y el nuevo cine		* 12
"El último piso"	,,	
Literatura		
La nueva narrativa		
Cuento, novela y verbo		16
Nathalie Sarraute	,,	20
Robbe-Grillet	"	23
Faulkner: Una metafísica del mal	"	26
Un premio internacional: "Detrás del grito"	,,	31
La "Noia" de Moravia	, ,,	33
Poetas		
José Carlos Gallardo	,,	36
Osvaldo Guevara	,,	33
Publicaciones Universitarias		
Dos ensayos	,,	39
Utopía y mito en Ray Bradbury	,,	43
"Los descalzos": Un canto a la tierra	"	45
Literatura fantástica argentina	,,	47
La crítica francesa	,,	4)
· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·		
Vida teatral		
Lizarraga y "Los Linares"	, ,,	5)
Dos reposiciones	25 75	
Lenormand	",	91
Ted Willis	"	52
Plásticas		
La pintura de García Carrera	,,	53
Educación	100	5.3
	DE LEGISLE	

Molachino

Precio del ejemplar: \$ 30.-