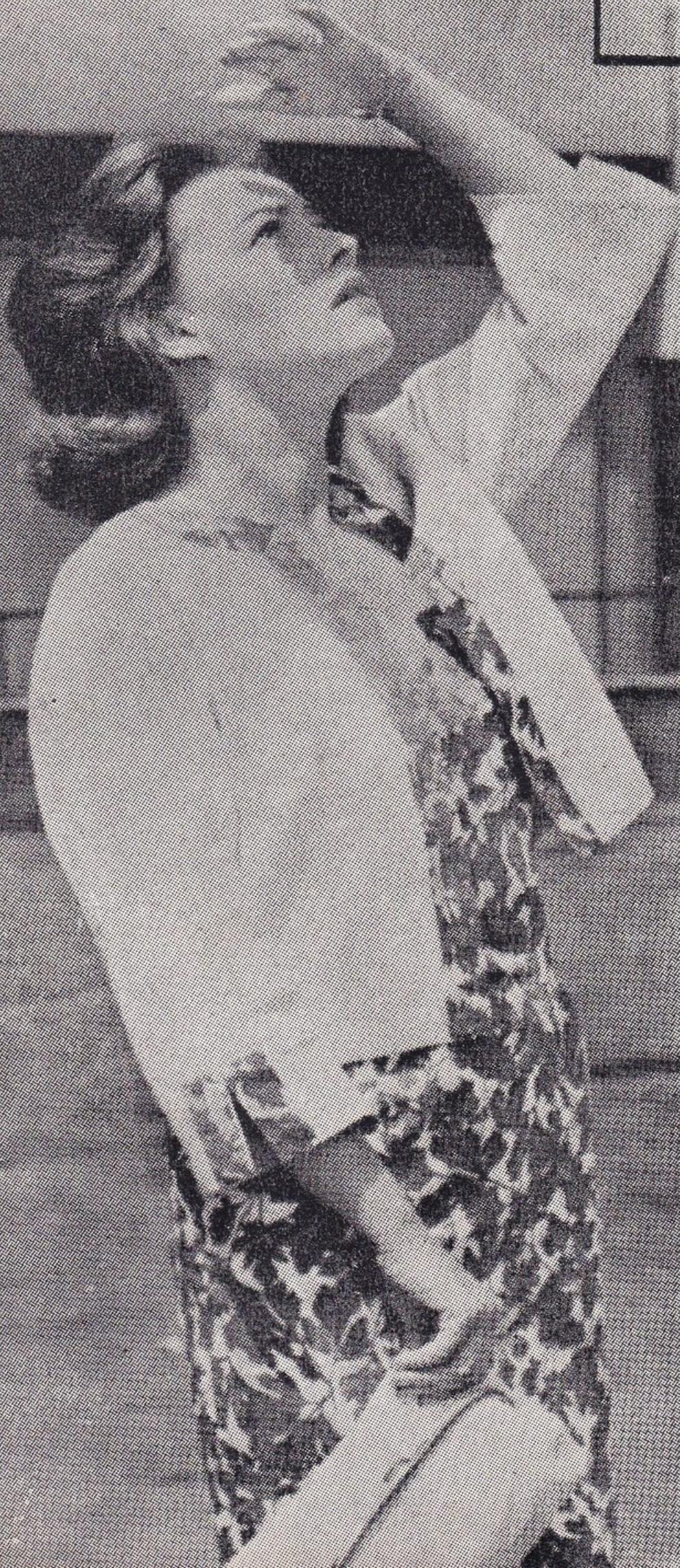


050  
CCCA

# CRITICA

CINEMA



# CRÍTICA

CINE-LETRAS-ARTE

Año 1 N° 1

Rosario, Junio de 1962.

Director

responsable: **Eugenio Castelli**

## EQUIPO DE REDACCION Y ASESORAMIENTO

Velmiro Ayala Gauna, Rogelio Barufaldi, Aurora Bogú, Luis Arturo Castellanos, Carmelina Rivero de Castellanos, Fernando Chao, Nelly Donni, Eduardo A. Dughera, Germán Fernández Guizzetti, José Carlos Gallardo, Alberto García Fernández, Beatriz Giani, Clara Passafari de Gutiérrez, Velia Marchetti, Elsa Ofelia Mego, Laura Milano, Miguel J. Mirande, Rogelio J. Parolo, Rosa María Ravera, Domingo Ricardo Scarafia, Santiago P. Scherini, Edelweis Serra, Jorge Vázquez Rossi.

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

Revista de Orientación  
y Actualización Cultural

Dirección postal:  
San Lorenzo 3664

Precio del ejemplar: \$ 25.—  
Suscripción anual: " 100.—



## *Nuestra Razón de Ser*

*“CRITICA 62” nace a la vida con una finalidad bien definida y como producto de intenciones maduras en la constante vigilia de la actividad cultural. Entendemos que en la hora actual, de complejas implicaciones de lo artístico-cultural en los problemas esenciales del hombre, frente a los cuáles actúa con evidente función transformadora, es urgente encarar su análisis con criterio orientador y proyectivo, que ayude al hombre contemporáneo a encontrar las sendas que lo conduzcan a la verdad, y contribuir así a su plena realización.*

*Esta labor —educativa en su más auténtica acepción, es decir destinada a formar— será encarada en base a la crítica actualizada de las más importantes expresiones creativas del hombre de hoy, entre ellas las de más repercusión e incidencia, como son las tradicionales de las letras, la plástica, el teatro, la música, y aquellas otras, como el cine, que a través de la utilización de los más nuevos recursos técnicos, ofrecen la posibilidad de un nuevo lenguaje expresivo y una mayor difusión de las ideas.*

*Entendemos la crítica en su concepto más integral, es decir como análisis de la obra de arte desde todos los ángulos posibles y en todas sus facetas, en procura del más íntimo acercamiento al hombre que a través de ella se expresa. Criterio, como puede observarse, fundado en el más auténtico humanismo, es decir el que desdeña toda consideración de lo cultural-artístico que ignore*

la presencia activa de un espíritu en el acto creativo, o que lo subordine a intereses ajenos a su esencia.

Nuestra crítica no rechazará por tanto ninguna posición o tendencia al juzgar una obra de arte, pero siempre que la misma testimonie esa presencia vital humana y colabore positivamente a realizarlo en su plenitud, en todas sus dimensiones —físicas, espirituales, sociales, religiosas, etc.— y no destruirlo o anularlo en beneficio de viejos o nuevos mitos temporales.

Entendemos también que la objetividad en la crítica no debe excluir la personalidad del crítico en la formulación del juicio, que deberá proyectar su propio mundo espiritual, su propia concepción del hombre y sus problemas, sin intereses sectarios.

No encaramos esta labor con improvisaciones ni como desahogo idealista de líricos impulsos, sino como complemento de una permanente acción que venimos realizando desde la cátedra, desde la radiotelefonía y el periodismo, desde revistas especializadas, desde entidades profesionales, culturales o artísticas, y en toda otra actividad que ofrezca cauce abierto a nuestras inquietudes.

La unión de nuestras voluntades en esa común acepción de nuestra hora, y las coincidencias en torno a aspectos esenciales del hombre —como su doble dimensión contingente y trascendente— no involucran compromisos de grupo, que quedan totalmente excluidos. Queremos en tal sentido juzgar, y orientar, pero dando también elementos como para el lector pueda a la vez formular sus propias conclusiones sobre los temas que se aborden.

Queden, pues, las páginas que aquí se abren, como expresiones sinceras de esa voluntad, de ese empeño de servir, como testimonio de una vocación irrenunciable; de su logro o no, dirá el fruto de las capacidades puestas al servicio de ella.

## *Michelangelo* **ANTONIONI**



### Biografía Crítica

Nació en Ferrara el 29 de setiembre de 1912. Vivió en un ambiente burgués de provincia y se graduó en Economía y Comercio. Su interés por el cine se manifestó en el periodismo —crítica y ensayo—, primero en las páginas de "Corriere Padano" y más tarde en revistas especializadas como "Cinema", la vieja serie y "Bianco e Nero". El primer artículo que escribió para "Cinema" se titulaba "**Para un film sobre el río Po**": aspiración inconsciente que concretaría veinte años más tarde con "EL GRITO".

Al trasladarse a Roma consiguió un empleo modesto y siguió con sus colaboraciones periodísticas, lo que le permitió vincularse con directores y guionistas de un cine en cauto avance. Colaboró en el guión de "**Un Pilota Ritorna**", de Rossellini, y en la co-dirección de "**I Due Foscari**", film de un debutante: Enrico Fulchignoni.

En 1943, el productor Michele Scalera lo mandó a París para que asumiera la co-dirección de "**Los Visitantes de la Noche**", el film de Marcel Carné realizado en co-producción

franco-italiana; pero su labor como co-director fue puramente teórica: Carné no le permitió otra cosa que asistir al rodaje. De todas maneras, la experiencia le resultó útil y sus conocimientos técnicos aumentaban.

Hacia el final de la guerra regresó a Italia y comenzó un documental sobre el Río Po cuya extensión original estaba calculada en 600 metros, pero no pudo llevarlo a término. En el interín colaboró en el guión de otro film que tampoco llegaría a realizarse "**Il Processo di M. Tarnowska**", con Visconti como hipotético director.

Terminada la guerra y una vez iniciado el período neorrealista, Antonioni colaboró en el guión de "**Casa trágica**", de Giuseppe de Sanctis, con un aporte marginal. Volvió a interesarse por el documental y filmó: "**N. U.**" (Netezza Urbana); "**Superstizione**"; "**Sette cane e un vestito**"; "**L'amorosa menzogna**"; "**La villa dei mostri**" y "**La Funivia del Faloria**". En 1947 consiguió terminar "**Gente del Po**", que en la versión definitiva tuvo solo 300 metros para incluirlo dentro de la medida standard del cortometraje italiano. Son todas estas obras de valor diverso, pero bastante significativas como para ilustrar lo evolución del director.

"**GENTE DEL PO**", filmado en los mismos ambientes y en el mismo período durante el cual Visconti realizaba "**OSSESSIONE**", muestra el gusto de Antonioni por una cuidada indagación realista. "**L'amorosa menzogna**" deja ver en cambio el humor de una aguda sátira de costumbres al ilustrar los ambientes donde nacen las "cine-novelas".

Sus intentos por iniciarse como director de largo metraje fracasan con cada uno de los guiones que los productores le rechazan puntualmente por considerarlos poco comerciales. En 1950, consigue, por fin, hacer su primera película: "**CRONICA DE UN AMOR**". Trata de los reflejos psicológicos de un delito: el remordimiento por haber provocado involuntariamente la muerte de una amiga, primero une y luego separa irremediablemente, a dos amantes. El film, si bien todavía inmaduro, muestra como el director había ya individualizado su mundo.

que es el de la burguesía y se da en el tono amargo de la literatura del período entre las dos guerras, sostenido y enriquecido por el neorrealismo. En la forma, Antonioni adhiere de manera casi perfecta a la indagación psicológica, aguda y sutil de los personajes en conflicto.

Después de escribir el libreto de un film que más tarde sería dirigido por Fellini (*Lo Sceico Bianco*), Antonioni realizó una historia dividida en tres episodios que en un primer momento pensó titular moralísticamente y con una pizca de presunción oratoria, "Nuestros Hijos". Terminado en 1953, luego de una serie de desventuras productivas y de censura, "**LOS VENCIDOS**", —que ese fue el título definitivo— fue presentado en la muestra de Venecia. Pretendía ser una investigación sobre la "juventud quemada" de la post-guerra. De los tres episodios (uno francés, uno inglés y otro italiano) el segundo fue considerado como el mejor por la precisión narrativa; pero el auténtico Antonioni se expresaba mucho mejor en el episodio francés, en el que se relataba un hecho real (un asesinato cometido sin razón alguna por unos menores). Al mismo tiempo que rodaba "**Los vencidos**", Antonioni preparaba "**LA SIGNORA SENZA CAMELIE**", que basado en la vida de una "estrella" cinematográfica, iba a ser interpretado por Gina Lollobrigida. Ante el rechazo de ésta, el papel fue aceptado por Lucía Bosé, con claro beneficio para la obra. Era un film amargo, despiadado, en el cual el director revelaba los entretelones sórdidos y ridículos del mundo del cine comercial, e implícitamente condenaba —si bien es cierto con la elegante indiferencia que le es propia— cierto divismo que estaba apareciendo en Italia después del progresivo agotamiento de la inspiración neorrealista. Las secuencias mejores del film eran aquellas ambientadas en Venecia durante el festival. Más allá del moralismo revelaban esa profunda desesperación que sería, de allí en adelante, el módulo constante en la temática del director.

Antonioni colaboró después en "**AMORE IN CITTA**", el film encuesta elaborado por Cesare Zavattini con una serie de

historias reales interpretadas por los mismos individuos que las habían vivido. El episodio dirigido por Antonioni, "**TENTATIVAS DE SUICIDIO**", aparecía débil y abstracto a pesar de las premisas generales de la obra (por otra parte desigual también ella). Los cortes efectuados por la censura contribuyeron a hacerlo prácticamente incomprensible.

Recién en 1955 Antonioni estará en condiciones de manifestarse plenamente con la adaptación de la novela de Cesare Pavese "**Tra donne Sole**". El film —"**LAS AMIGAS**",— sobre guión en el que colaboraron también Suso, Cecchi, D'Amico y Alba de Céspedes, concentraba alrededor de una historia hábilmente narrada los destinos de algunas mujeres de la burguesía. El estilo era humilde y agudo al mismo tiempo y de él emergía con clara evidencia esa carga de desencanto y desesperación que distingue al director en el período de la post-guerra. Aquí era necesaria no sólo la influencia —connatural, podría decirse— de Pavese, sino también aquella más lejana pero tal vez más profunda de Francis Scott Fitzgerald. En "**LAS AMIGAS**", no sólo la temática, sino también la técnica de Antonioni —desde el comienzo tan precisa y personal— encuentra su mejor momento: fluída, nerviosa, exacta, con un uso apropiado de los movimientos de cámara para ligarlos a la evolución psicológica de los personajes. Sucesivamente, Antonioni, que por su misma inclinación rechaza los esquemas de la dramaturgia cinematográfica corriente en función meramente espectacular y tiende a expresarse en relatos que tengan los movimientos libres de la vida y la riqueza de la realidad ha tratado de transferir su temática burguesa y desesperada a un ambiente de obreros y campesinos con "**EL GRITO**". Es la historia de un trabajador que abandonado por su amante pierde toda razón de vida y se arrastra inerte e indiferente en una serie de pobres aventuras encuadradas en el ambiente invernal de la baja "padana". El film, que vuelve claramente —y casi polémicamente— al rechazo por el director del tipo de construcción dramática tradicional, aparece por eso mismo discontinuo y de difícil comprensión. Los juicios sobre el mis-

mo han sido dispares. Con él, sin embargo, el director ha llegado al tope de su mundo y a la máxima precisión: al protagonista y a todos los demás personajes, le es negada toda esperanza; la vida tiene el aspecto de un juego inútil, desgarrador y trágico. Algunos episodios —la separación de Aldo e Irma, el encuentro y el amor con la mujer de la estación de servicio, el suicidio final— ofrecen una expresión acabada y constituyen páginas de rara emoción. El resto aparece en cambio viciado por una notable confusión.

Antonioni es una de las personalidades más interesantes y “modernas” del cine italiano de post-guerra. Su misma aspiración hacia un cine difícil limita sus posibilidades de éxito porque supone la existencia de un público maduro. No siempre inmune a una frialdad recional y a una incapacidad para desenvolver el nudo de los sentimientos, su obra tiene sobre todo el valor de un doloroso testimonio sobre la humanidad de nuestro tiempo.

En 1957 ha llevado a cabo una interesante experiencia en el teatro: director de su propia compañía puso en escena “**I AM CAMERA**”, de John Van Drutten y “**SCANDALI SEGRETTI**”, escrita por él mismo en colaboración con Elio Bartolini.

“**La AVENTURA**”, “**LA NOCHE**” y “**EL GRITO**” constituyen el presente conocido en la Argentina. “**EL ECLIPSE**” no ha sido estrenado.

## FILMOGRAFIA

1942 — **Un pilota ritorna**, de Roberto Rosellini: guión en colaboración con Rosario Leone, Massimo Mida, Gherardo Gherardi y Hugo Betti.  
**I due foscari**, de Enrico Fulchignoni: guión y co-dirección.

**Gente del Po**: documental completado y proyectado en 1947.

1943 — **Los visitantes de la noche** de Marcel Carné: “co-dirección”.

1947 — **Caza trágica** de Giuseppe de Sanctis: guión en co-

- laboración con De Sanctis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro y Gianni Puccini.
- 1948 — **N. U.**, documental; **Superstizione**, documental; **Sette canne e un vestito**, documental.
- 1949 — **L'amorosa menzogna**, documental.
- 1950 — **La villa dei mostri**, documental; **La funivia dei Faloria**, documental; **Crónica de un amor** con Lucia Bosé y Massimo Girotti (también guión en colaboración con Daniele D'Anza, Silvio Giovannetti, Francesco Maselli y Piero Tellini).
- 1952 — **Lo Sceico bianco**, de Federico Fellini: guión original. **Los Vencidos**, con Ana María Ferrero, Franco Interlenghi, Peter Reynolds, Fay Compton y Etchika Choureau (también guión en colaboración con Giorgio Bassani y Susso Cecchi D'Amico).
- 1953 — **La signora senza Camelie**, con Lucia Bosé, Andrea Cecchi, Gino Cervi e Ivan Desny (también guión en colaboración con S. Cecchi D'Amico, Francesco Maselli y P. M. Painetti). **Amor en la ciudad**, de Cesare Zavattini: episodio Tentativa de suicidio, con actores no profesionales. Autor también del guión.
- 1955 — **Las amigas**, con Eleonora Rossi Drago, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizzi, Valentina Cortese, Yvonne Forneaux, Madeleine Fischer, Ana María Pancani y Ettore Manni (guión en colaboración con S. Cecchi D'Amico y Alba de Céspedes).
- 1957 — **Questo nostro mondo** de Hugo Lazzari, Eros Macchi y Angelo Negri (documental de largo metraje) Supervisión. **El Grito**: con Steve Cochran, Alida Valli, Betsy Blair, Dorian Gray, Gabriella Pallotta y Lyn Shaw (guión en colaboración con Elio Bartolini y Ennio Concini)
- 1958 — **Tempestad**, de Alberto Lattuada, con Silvana Mangano, Van Heflin y Geoffrey Horne: dirección de la segunda "troupe".
- 1960 — **La Aventura**, con Mónica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari. Guión en colaboración con Elio Bartolini y Tonino Guerra.
- 1961 — **La Noche** (ficha técnica con el artículo correspondiente).
- 1961-62 — **El Eclipse**, con Mónica Vitti y Alain Delon.
- (Datos extractados del "Filmlexicon degli autori e delle opere". Ediciones Bianco e Nero Tomo I)

# LA NOCHE

## Ficha Técnica

Italia-Francia 1961.

**Dir.:** Michelangelo Antonioni.

**Escenificación:** M. Antonioni, Emnio Flajano y Tonino Guerra.

**Fotografía:** Gianni Di Venanzo.

**Montaje:** Eraldo da Roma.

**Escenografía:** Piero Zuffi.

**Música:** Giorgio Gaslini.

**Intérpretes:** Marcelo Mastroianni (Giovanni), Jeanne Moreau (Lidia), Monica Vitti (Valentina), Bernhard Wicki (Tommaso), Rosi Mazzacurati (Resy), María Pia Luzi (una invitada), Guido Ajmone Marsan (Fanti), Vincenzo Corbella (Gherardini), Gitt Magrini



Corbella (su mujer), Ugo Fortunati (Cesarino), Vittorio Bertolini, Giorgio Nero, Roberta Speroni Fortunati. **Producción:** Emanuele Cassuto, para la Nepi Film-Sofitedip-Silver Film, Roma-París. **Distribución:** De Laurentis Cin. **Duración:** 122'

“Las amigas” era una película con todas las condiciones para ser considerada detenidamente por la crítica. Había en ella no sólo interés argumental sino también un trabajo de dirección que revelaba a un hombre de cine con ideas propias y madurez para exponerlas. En ocasión de su estreno, sin embargo, no fue mucha la atención que se le prestó y pasó por las carteleras como una película más, bien hecha. Antonioni no era entonces “el director de moda” y se podía ignorar su nombre sin excesiva vergüenza. Hoy, difícilmente deje de aparecer en boca de la gente de cine y no son pocos los guionistas o realizadores que hablan de “obtener la dimensión del tiem-

po tal como lo hace Antonioni" o de dar en imágenes la "misma angustia existencial". No cabe duda alguna sobre el derecho del director italiano a figurar entre las personalidades del cine actual; corresponde lamentar, sin embargo, esas olas de descubridores que seguramente ayer juraban por Fellini, hoy lo hacen por Antonioni y mañana tal vez lo hagan por... Dennis de la Patelliere... Porque ese furor que nace, crece y muere en un período no muy extenso de tiempo, pasa generalmente por encima de los auténticos valores de las obras que pretende defender.

"LA NOCHE" continúa y hasta podría decirse, completa, el mundo que Antonioni retrataba en "La Aventura". La comunicación entre los seres —para utilizar sus propias palabras— sigue siendo el pivote sobre el cual hace girar el material con el que modela a los personajes. Y aquello que en "La Aventura" quedaba sugerido y hasta un poco oculto por secuencias de auténtica belleza plástica, en "LA NOCHE" se hace palpable y conforma una atmósfera de amargura y vaciedad. Y si bien su actitud no ha cambiado, en cuanto no deja el puesto de observador respecto a los seres y el ambiente que pinta, hay aquí un mayor compromiso, un decir con mayor claridad que no le permite quedar totalmente al margen. Su preocupación parece sincera, como parece auténtica su angustia. Describe tipos humanos que conoce y medios en los cuales se mueve; la falta absoluta de espiritualidad de sus creaturas determinan un mundo concreto, parcial en cuanto a la realidad circundante, pero vigente en todas sus características. El calificativo de "director laico" que le aplica Aristarco es exacto. No hay en las vidas que expone el menor atisbo de algo que pueda tocar al hombre fuera de lo tangible, lo material. La Gracia no cuenta para Antonioni y de allí que no haya lugar a comparaciones entre "La Dolce Vita" y "La Noche". Su enfoque es fundamentalmente distinto al de Fellini.

Para algunos críticos, Giovanni y Lidia, los protagonistas de la "La Noche", podrían ser Sandro y Claudio, los de "La Aventura", después de algunos años de matrimonio. La teoría

tiene su fundamento, pero no creo que haga realmente a la función básica. El hastío, el agostarse del amor puede darse en esa u otra circunstancia, dentro de la temática de Antonioni. La continuidad respecto a "La Aventura" existe más bien en la repetición y en el ahondar con más claridad en relaciones humanas que se quiebran sin comprenderlo o sin poder evitarlo los protagonistas. Estos viven en un círculo cerrado donde los valores intelectuales son los únicos fuera del nivel de exasperante materialismo que los rodea, y por consiguiente lo más parecido a algo espiritual... Como el Steiner de Fellini, no tienen salida.

La secuencia inicial, en el sanatorio, posee una fuerza dramática que hasta ahora no había dado Antonioni. La presencia de la muerte y la conmovedora soledad de ese hombre que acepta el final sin tener una respuesta para su vida llega al espectador a través de una cámara inquisidora, pulsada para hacer de cada imagen el fragmento de algo dolorosamente cálido e íntimo. La interpretación de Bernard Wicki transmitió a cada uno de los abundantes primeros planos con que Antonioni buscó la tragedia interior del personaje, vigor y convicción. El clima se torna denso con detalles como el de la madre, impotente y lejos con su dolor del de su hijo. Los gestos, el más pequeño ademán juegan e importan para dar a luz los sentimientos de quienes rodean al enfermo. Alejados entre sí —la escena previa en el ascensor es excelente— están unidos en el cuerpo que muere.

Esa inestabilidad sentimental que preocupa a Antonioni se manifiesta apenas Giovanni deja el cuarto del moribundo y se encuentra con la ninfomaníaca. Aparentemente gratuita, la escena tiene sin embargo sentido. La relación amorosa tiene en los films de este director una dimensión: lo sexual como elemento sino único por lo menos excesivamente preponderante... Y aunque luego el propio Giovanni sienta repugnancia por su actitud, en el momento no sabrá negarse. La medida de la distancia que lo separa de su esposa está dada por el diálogo en el interior del automóvil: ella no piensa reprocharle nada, no entiende que él al confesarle el hecho trata de establecer ese

vínculo ya inexistente y al mismo tiempo busca una explicación para su proceder. Las horas posteriores, el cubrir el tiempo de alguna manera que no sea "volviendo a casa", con ese temor constante de la intimidad, están expresadas por Antonioni con una calidad visual que el fotógrafo Gianni di Venanzo lleva al borde del caligrafismo. Desde el comienzo las imágenes poseen inusitada belleza y la composición juega prodigiosamente con la luz y con fondos de paredes blancas, de edificios duros que con sus líneas modernas limitan un universo. El paseo, o mejor dicho, el vagabundear de Lidia se presta a fáciles interpretaciones en elementos que podrían ser símbolos: la violencia y el sexo, como cosa cotidiana en ese mundo de estructuras frías; el juego de los niños, cohetes sin poesías; la niña que llora sola frente a un reloj destruído; una pared descascarada y vieja frente a la imponencia de todo lo nuevo. ¿Hay una referencia a la maternidad que ya no puede salvar a la protagonista o es, junto con el reloj y la pared derruída un momento del tiempo, un pasado y un futuro que unido a su presente solo le dan una respuesta negativa?... Puede que Antonioni les haya dado un sentido preciso o que simplemente estén allí como objetos posibles en esas circunstancias sin que por ello tengan un significado especial. Tienen, con todo, el valor de hacer pensar.

El pasatiempo nocturno y la fiesta en casa del industrial determinan los límites feroces de diversos egoísmos. De seres vivos que no pueden establecer comunicación alguna PORQUE EL CENTRO DE TODO SON ELLOS MISMOS Y SOLO DISPONEN de piedad para sus propias frustraciones. Aun el personaje de la hija del industrial —el más lúcido— se queda dentro de las barreras de un fracaso que no intenta vencer, y evita el riesgo de proyectarse. Ningún personaje tiene amor, no pueden dar nada, no saben entregarse. El propio Giovanni, seco por dentro, posiblemente acepte el ofrecimiento del industrial para ser luego un resentido como el Sandro de "La Aventura". Lidia no será capaz de traicionar a Giovanni, pero el motivo no es la fidelidad, o al menos no lo es en un sentido

reto. Y el arranque pasional que registra el desenlace no puede significar ninguna esperanza. El hastío lo cubre todo.

Los recursos estéticos de Antonioni son asombrosos. Amén de la excelente dirección de actores —Jean Moreau y Marcello Mastroianni, lo mismo que Mónica Vitti, son rotundos en sus personajes—, construye el relato sobre tomas diagramadas, pensadas y resueltas con una fotografía que en algún momento llegan a distraer por su virtuosismo. Sin embargo no me atrevería a decir que alcance a ser preciosista, porque en la casi totalidad de las tomas hay relación directa entre fondo y forma. Para citar un ejemplo allí están esos dos árboles que en la secuencia final equilibran el encuadre frente a los dos protagonistas en el momento en que se confiesan sus sequedad interior, su no comunicación, pese a estar juntos. El comentario musical de Giorgio Gaslini fue utilizado también con justo equilibrio por Antonioni.

En la estructura del guión —podría señalarse como un tanto convencional la utilización de un grabador y una carta— especialmente esta última con algo de efecto teatral— para resolver dos momentos importantes; pero son reparos menores para un film como *La Noche*, de magnífica forma y contenido amargo. Un film que es la negación del amor.

Rogelio J. Parolo.

## LA INCOMUNICACION

“*La Noche*” se abre con la llegada de una pareja hasta la habitación del amigo enfermo y condenado. Es una pareja como cualquier otra, como una de tantas que frecuentan bares, clubes, miran vidrieras y penetran nuestra intimidad. Son jóvenes, están a salvo de apremios económicos, y el hombre es, para nuestras pautas culturales, un triunfador.

Ambos ingresan al sanatorio de lujo y posteriormente a la habitación del enfermo sin cambiar palabras, ni miradas ni

gestos significativos, y de hecho, antes de culminar la acción en la habitación del enfermo, la implacable cámara ha atestado la ausencia de elementos válidos de comunicación entre marido y mujer.

Muchas son las referencias sobre "**La Noche**", y mucho lo que se ha escrito sobre el realizador, sus recursos, técnica, filmografía, etc.; nos faltan todavía las necesarias para saber si en realidad el director italiano quiso realizar lo que podríamos llamar la larga jornada o la oscura jornada de la **incomunicación**, o de la **impenetración** entre dos seres que se han presumiblemente amado.

Considerando que la situación de **incomunicación** planteada antes del primer tercio de la película se ha de reiterar una y otra vez, con mayor riqueza de variantes y subrayados, es que hemos creído posible manejarla como hilo conductor y clave para abrir situaciones y ubicar conductas, para caracterizar la frustración creciente del mensaje que cada uno intenta hacia el otro.

Así, en el auto, Giovanni reclama, con su confesión, una respuesta que no llega, y lo mismo le sucede a Lidia en el kiosco, en la intimidad, en la boîte. Más aún; incomunicados entre sí, cada uno intenta aperturas hacia los demás, hacia los objetos e incluso hacia las nostalgias. Aperturas marcadas por sus respectivos estados de angustia y tedio y signadas por feedbacks de fracaso: Lidia sonriendo en la calle a quienes la miran distantes, y en un viejo corralón, en su deambular impreciso, en la interrupción de una riña, en una escapada bajo la lluvia, buscando colmar su separatividad íntima y personal.

Giovanni, en proceso similar, tiende a repetir expectativas y respuestas en el plano de lo carnal: su encuentro con la enferma, su contemplación absorta de la bailarina, toda su aproximación a Valentina, el abrazo final.

Se ha dicho, y bien, que Antonioni crea **por síntesis**, expresa cinematográficamente estructuras, que cada vez más insistentemente tiende a cerrar. Tal dirección expresiva **no incluye lo explicativo y menos lo interpretativo**. De allí que no poda-

mos sino conjeturar, acerca de los porqué de las situaciones, de las causas del silencio que definitivamente se instala entre los protagonistas.

En la misma línea de conjeturas, ubicamos las consideraciones **valorativas** que son para Antonioni. El contexto en el cual ubica sus personajes, sus conjuntos de actitudes, sus conductas, es **deliberadamente ambiguo y ausente de compromisos**. El espectador, cada vez más impulsado hacia una postura de participación e incluso recreación, vive, sin salida, sin retorno, la misma desesperanza, gris y fría, de ese amanecer —apenas un poco más que la noche— que reúne en estrecho abrazo **dos definitivas soledades**.

Beatriz Giani.



## CINE NACIONAL

# ALIAS GARDELITO

Dirección: Lautaro Murúa. Guión: Augusto Roa Bastos y Solly sobre la novela de Bernardo Kordon. Fotografía Oscar Melli. Música Waldo de los Ríos. Escenografía Saulo Benavente. Intérpretes Alberto Argibay, Raúl Parini, Walter Vidarte, Lautaro Murúa, Tonia Carrero, Nora Palmer, Virginia Lagos.

Producción: Leo Kanaf - Duración 80'.

"Jano d'Oro" en el Festival de Santa Margherita, 1961.

Cuando una película ha sido motivo de polémica, resulta difícil sustraerse a la tentación de volver sobre los puntos discutidos y añadir algo a todo lo dicho hasta el momento. Alias Gardelito es una de ellas.

Lautaro Murúa exhibió en "Sunko" notables condiciones para la dirección. También supo encarar con honestidad y sentido auténtico un problema muy nuestro, por lo que cabía abrirle crédito. Su segunda película, "Alias Gardelito", baja varios puntos con respectos a aquélla, y no por que esté mal hecha.

Es posible que en cuanto a labor de dirección se refiere —técnicamente hablando— el film de Murúa sea uno de los mejores realizados

hasta el presente en nuestro país. Se hace evidente en su construcción un conocimiento serio de narrativa cinematográfica; la estructura de las secuencias responden a una idea general que da unidad al film por encima de sus ciclos, y la dirección de actores —fuera del serio defecto de que es imposible entender lo que dicen— rompe con el antiguo radioteatro al dar imágenes válidas de los personajes. La fotografía es funcional al ambiente y sus tonos fueron cuidadosamente estudiados para servir a la trama. Pero ello no basta para hacer de Alias Gardelito un gran film. No es esa película, “la película”, que pretenden sea.

Y no voy a entrar en juegos torpes: no se trata de temer la pintura de una realidad que existe mal que nos pese a todos, ni tampoco es necesario creer que los realizadores pensaron decir que toda la Argentina es así. Por el contrario, la idea de pintar un personaje de fácil identificación en las grandes ciudades era muy buena, como también lo era el de dar las circunstancias sociales que lo hacen posible. Pero hacía falta mucha sinceridad y humildad para no adoptar actitudes contraproducentes, y en el error cayeron libretistas y director. La sinceridad está viciada por la innegable tendencia a las boleterías a pesar del matiz de cine minoritario que cubre al film. Lo sucio puede y debe ser expuesto; no es necesario sin embargo “ser sucio” para hacerlo. El recreo con que Murúa gira en torno a escenas eróticas no dice de identificación con la realidad sino de observación respecto al éxito obtenido por films de todo origen que también —rara coincidencia— dicen estar contra la hipocresía de los moralistas. Pero hay una razón que se llama necesidad dramática y otra necesidad comercial —hay un juez metido a crítico que está a la altura de un fiscal en cuanto a saber distinguir—, para justificar determinadas situaciones. Que los realizadores hagan un sincero examen de conciencia.

Por otro lado, y paralela a la precisión narrativa hay una cierta pedantería formal que resta humanidad al trazado de los tipos y dificulta la asimilación del espectador con el ambiente. El final recuerda demasiado a un film polaco y cae por otra parte en un simbolismo sin imaginación.

Los resortes se han movido y del escándalo salió Alias Gardelito como una obra trascendente. Pudo haberlo sido pero la malograron sus propios creadores, y no serán defensores iracundos en lucha con censores no menos iracundos quienes le den más valor del que realmente tiene.

R. J. P.



## NARRATIVA

“**EL ARBOL DE JUDAS**”, por Manuel Peyrou - Emecé, Buenos Aires, octubre de 1961.

Al concluir el presente volumen nos sentimos tentados a realizar un balance de las impresiones recibidas, en relación a ciertos aspectos que el mismo autor puntualiza desde el prólogo.

Las conclusiones no son del todo satisfactorias.

Peyrou concatena los cinco relatos presentados, merced a una común ambientación en nuestros primeros años del siglo, derivando la primacía de la intriga policial a un revivir seres y anécdotas que poblaron sus años juveniles.

Ya desde este enfoque era posible esperar una expresión vital y emocionada que no llega sin embargo a hacerse palpable, porque Peyrou prefiere detenerse en el pintoresquismo cliché de ambientes y personajes del país de antaño, del viejo Palermo y los aires compadres.

Pero hay más. La reiterada estructuración en torno a un pasado cercano parece responder a más amplias miras: “... puede considerarse el pasado como un grupo de sucesos y una serie de circunstancias aptos para prefigurar, integrar y hasta definir esquemas del presente y del tiempo venidero”. Conforme a esta declaración, Peyrou intenta extraer de sus historias ciertas notas “ejemplares”, insertando acotaciones no siempre favorables a los efectos estéticos (como en el párrafo final del cuento **Nada**), elaboraciones simbólicas que, como en el relato que da nombre a la serie, no terminan de integrarse al conjunto, con lo que disminuye su capacidad de sugerencia.

Advertimos además, en el nuevo libro de Peyrou, algún desequilibrio en el dinamismo ascendente y descendente de la narración, faltando esa fluidez, eficazmente ceñida a la trama, que tornaba válidos la mayor parte de los cuentos de **La noche repetida**.

Interferencias en la trabazón del relato y fórmulas demasiado explicativas en la proximidad de los desenlaces, diluyen el clima de tensiones, sorpresa y suspenso que debió cuidarse tratándose de intrigas de corte policial.

Todo ello se debe, en parte, a la utilización de un recurso, elaborado ya en alguna oportunidad por autores tan dispares como los que el mismo Peyrou señala: Schiller, Poe, Chesterton, Faulkner..., y qué consiste en jugar un primer plano con dos personajes "uno de los cuales sirve exclusivamente para poner en evidencia la perspicacia y la inteligencia del otro".

A tal efecto, Peyrou configura un comisario con sagacidad y astucia de criollo viejo, que ya cuenta con antecedentes en nuestra literatura policial (piénsese en su cristalización en el Frutos Gómez de V. Ayala Gauna), y un juvenil interlocutor con no pocos acentos autobiográficos.

Peyrou los introduce unitariamente en todos los relatos, pero olvida que esta introducción, cuando deja de ser funcional, malogra más que refuerza el desarrollo narrativo. Creemos que **La Delfina** hubiese ganado con los procedimientos esquemáticos del relato directo, y que sin aquel convencionalismo técnico **Nada** hubiese resistido a la presión del tema sobre el conjunto. Su empleo resulta en cambio más articulado en **De este lado del Arroyo Medio**

Señalemos, por último que, en ocasión de la publicación de **La noche repetida**, un sector de la crítica destacó en Peyrou la posibilidad de búsquedas personales que le permitiesen ir más allá de una mera reproducción de fórmulas y procedimientos de Borges. En el volumen que nos ocupa las reminiscencias vuelven, por momentos, a hacerse evidentes.

En resumen, con una profundización del material disponible, se hubiera podido lograr la síntesis que aquí sólo aparece intuída. El autor eligió el camino más fácil y el resultado es una serie de cuentos que se leen con facilidad, porque Peyrou no carece de oficio y algunos de sus recursos son amenos y atractivos, pero de los cuales, concluída la lectura, no perdura nada memorable.

Laura Milano.

**“En la Orilla del Mundo”. Cuentos y relatos,**  
por **Carlos Mastrángelo**

Con el aval literario de dos novelas como “Barro limpio” y “El hombre desconocido”, estos cuentos y relatos de Carlos Mastrángelo, obligan al análisis severo y a la exigente consideración. No estamos ya ante el experimentador incipiente. Nos encontramos, en cambio, frente al auténtico hombre de letras, que realiza su labor de manera ampliamente responsable, con ese respeto que el lector merece y que la crítica requiere.

Su madurez intelectual se evidencia concretamente en la segunda parte del libro que se inicia, precisamente, con el cuento que da título al volumen. No obstante, en la producción concretada hace mucho tiempo, si nos ajustamos a las breves notas que preceden a los relatos, tampoco está ausente ese don esencial que caracteriza al conocedor de almas y cuerpos y que permite, en el contenido literario, dar forma visible al conflicto sentimental, al estado de ánimo o a la observación humana. Coincidimos con Filloy, que escribe, en la solapa del libro: “Cada relato es turbiamente tranquilo, como los riachos cenagosos de la pampa en que vive el autor. Por eso su curso es morbosos y enfermizo. Sus aguas reflejan siempre un cielo gris de resentimiento y de fracaso”.

Sí. Es verdad. El pesimismo aflora de manera insistente. Y la justificación surge sin esfuerzo. Cuando las puertas se cierran ante el avance cauteloso de quien se sabe poseedor de innegables cualidades, el panorama se oscurece un tanto, y lo exterior ejerce su influencia, aunque parezca extraño, sobre la modalidad constructiva. Por otra parte, la edad y el medio, colaboran para la formación de ese clima sombrío.

Ya es significativo reconocer que, pese a todo eso, la habilidad del narrador y la sincera expresión de los momentos captados en el transcurrir de la vida, o producidos en el crisol vibrante de la fantasía, destacan una firme personalidad.

La lectura cronológica, depara interesantes sorpresas, que se transforman en válida admiración cuando nos internamos en

la segunda etapa del libro. La sugestión y el ambiente obsesivo-nante de "En la orilla del mundo"; el desequilibrado personaje de "Una enferma difícil" que adquiere humanidad y comprensión al ser desentrañado; la apacible y sana cordialidad que anima al "Hombre del portafolio"; y los detalles, pintorescos a veces, y otras amargos, como la misma vida, van sembrando calidad, a través de las páginas, y dejan un saldo, honestamente favorable, al concretar la calificación que la obra merece. Además, y por sobre todos los otros valores, hay en el quehacer literario de Carlos Mastrángelo, una cualidad indiscutible: llamémosle naturalidad. Porque la fantasía no se pierde en complicados vericuetos; en cambio, va en busca de lo simple, de lo fácilmente asimilable; de lo que vibra y vive. No hay, en ninguno de los cuentos, personajes estrafalarios o muñecos sin alma. Hay "gente", con inquietudes humanas, con reacciones lógicas. Y en el ambiente, en el cual la acción se desarrolla, hay "sabor a vida".

Santiago P. Scherini.



**"LAS FUERZAS OPUESTAS"**, por José Luis Vittori. Ed. Fondo Editorial de la Municipalidad de Santa Fe, 1961.

El libro se presenta como una "novela" pero esta calificación dentro de un criterio conceptual sería impropia ya que la obra carece de unidad temática y protagónica. Son historias que si bien se desenvuelven dentro de un mismo horizonte de río, de islas y de la pobre gente de la ribera tienen diversidad de asuntos y de personajes.

Nada de esto, sin embargo, es obstáculo para desmerecer la alta calidad de la prosa fluida y elegante de Vittori ni su dominio de la técnica narrativa. Un clima de tragedia se cierne como trasfondo de esas vidas y el pathos que llena el alma de muchos de sus protagonistas los lleva hasta el crimen o la violencia. Y no podía ser de otra manera en ese ambiente rudo y primitivo que magistralmente se describe. Los relatos han sido

bien contruidos lo que evidencia pericia por parte del autor que posee veteranía en el periodismo. Esta obra mereció el auspicio de la Municipalidad de Santa Fe y fué recomendada por un jurado constituido por los Sres. José M. Paolantonio, Mario Spina, Humberto Salomone, Gastón Gori y Alejandro Lamothe.

**Velmiro Ayala Gauna.**



**CON MUERTE Y CON NIÑOS**

por **Federico Peltzer**

Ed. Emecé, Bs. As., 1961.

Una lectura apresurada nos presentaría a Peltzer como a un escritor dueño de un estilo sencillo, pero a poco que se ahonde en sus cuentos se verá que es un verdadero artífice de la palabra, condición que le permite enhebrar historias que mantienen su interés sobre la endeble esencia de argumentos casi desprovistos de acción como "Árbol de un pájaro" pero donde su maestría de narrador comunica calor humano e intriga de suspenso a cosas tan insignificantes como un viejo árbol y un gorrión muerto. Su capacidad para adentrarse en la siquis de sus personajes se revela en "Siesta" donde junto a la serie de conflictos aními-

cos se siente la brutal intensidad del contorno trasuntada en esa siesta cuyos efectos imprimen en el alma de la protagonista diferentes reacciones. "La ciudad donde los niños sabían" es un cuento que duele, ya que dentro de la aparente ingenuidad de su trama nos presenta un problema crucial para nuestro tiempo, donde el afán de saber y el crudo positivismo van alejando a las jóvenes generaciones del camino del espíritu y en su afán analítico llenan el alma de insatisfacción y amargura. "Con muerte y con niños", que no apela a la sensiblería ni a la pornografía con que algunos escritores edifican su fama, es un libro honesto y magnífico que representa una verdadera contribución para nuestra literatura.

**Velmiro Ayala Gauna**



El profesor Paul Verdevoye ha concluido la preparación de su tesis sobre "Sarmiento Educador y publicista", que presentará en breve la Universidad de París.

# POESIA

C. A. VILA ORTIZ: "Poemas", ed. del autor. Rosario, 1962.

Para quienes ya conocíamos, por lectura pública de algunos trabajos, o por cortesía del propio autor, parte de la labor poética de Carlos Alberto Vila Ortiz, no resultó sorprendente la calidad imperante en su libro "Poemas". Hay en él una madurez artística indudable, dada en una búsqueda de pureza y de autenticidad.

Toda la temática lírica de Vila Ortiz está concentrada en la antinomia de dos polos: individualismo y coparticipación. Porque, al enfrentar el mundo y la vida, indaga, busca hondamente por hallar la fórmula inédita, el mensaje propio e intransferible, y choca con la reiteración de formas ya dadas, con la costumbre, con la repetición que falsea y anula esa posibilidad de materializar con la carne de las palabras su yo íntimo, diverso, único. Es, por lo demás, este angustiado debatirse, un proceso común a todos los creadores.

Ya en el primer poema, "**El país en que fuiste intacta**", se denuncian esas dos realidades: hay un buscador doloroso del antes, de lo previo a toda impureza, de una infancia total: "Ignorabas /la maldad proveniente de antiguos señores/ y el indiferente nacimiento de horribles costumbres". Frente a esa blancura primigenia se opone "mi país más antiguo que el tuyo", "mi ciudad de calles iguales y gente muy simple /en donde los relojes no se equivocan y nadie protesta/ en donde la gente se muere sin más y los demás siguen riendo". Lo verdadero en su limpidez pristina frente a lo codificado, lo raído por el hombre, por la multitud inmensa de los hombres. Y el imposible rescate de aquella realidad: "tu sentías la piel del contorno del mundo /del auténtico mundo/ pero yo te saqué de tu cueva de carne y reposo".

El mundo es así hostil para el poeta, para ese Vila Ortiz intraducible en palabras, incapaz de dar el canto que lo de-

fina plenamente. Pues, como dice en "**Testimonios**": "Ya las palabras no significan lo que en un principio / quisieron decir / sus formas están gastadas". Y lo reitera en el poema que dedica a Eliot, una de las "Presencias" señaladas en su libro:

"porque a veces estar esperando algún tren en estaciones repletas arruina / en humedades viscosas una espera que debería ser sagrada / como un altar venerado de otro tiempo" / ... / "uno desde el principio de los días desde el real nacimiento / del ser y no desde el nacimiento sin memoria de la carne / está sabiendo la verdad de la no comunicabilidad de la experiencia".

El dolor del artista está hecho de la desaparición de "las únicas verdades que decimos sin contaminarnos / cuando hablamos por vez primera del amor / cuando damos el primer beso / cuando cantamos la primera canción". Y agrega: "Después uno no sabe dónde está la verdad / y todo lo demás se limita a ser una historia / terriblemente vieja".

De esa convicción surge el disconformismo, la insatisfacción, y el refugio en valores que busca permanentes: la amistad, el amor, la poesía. Para él, un abrazo "sostiene el mundo". Y en su poema "La Estancia San Simón", que sigue el proceso del día, el amanecer es la hora "en que el hombre está desnudo / frente a dios / y olvida la máscara que usa desde su nacimiento", mientras que la noche "es el momento de relatar los mismos / cuentos / perdidos" y se ven "las cartas repitiendo / jugadas viejas". Ese tránsito del cielo solar es también el tránsito de la vida humana, que el joven poeta quisiera mantener en la hora inicial de la pureza, y la siente derribarse hacia lo cotidiano, lo repetido, lo inútil, lo insensato.

De ahí surge lo propio, lo unívoco del canto de este escritor; de ese mismo debatirse frente al vacío, que toma en él formas diversas y claras. Pensamos que este libro, bellamente ilustrado por Jorge Vila Ortiz, ha de ser el anuncio de nuevas creaciones, a través de las cuáles el mundo del escritor, su vi-

sión lírica se acendren y hallen las palabras justas, devueltas al significado original por la magia de la poesía.

**Luis Arturo Castellanos.**



**VALERIA GUIZZARDI. "Las lágrimas del silencio", poemas. Ed. Castellví, Santa Fe, 1961.**

La poesía parece transformarse en labor exclusiva de mujer, cuando las tonalidades emotivas y humanas reflejan un determinado sector de sentimientos. Nada más que una mujer, podría expresar con tal fidelidad, momentos vividos o circunstancias subjetivas de características tan especiales.

Es oportuno reflexionar así, cuando el lector y el crítico se encuentran con un libro como el titulado "Las lágrimas del silencio", que firma Valeria Guizzardi. No podríamos decir, sin antes analizarlo bien, qué motivos inducen a efectuar una afirmación de tal naturaleza. La forma poética es correcta; los temas son comunes; las imágenes son límpidas. Dónde está, entonces, esa calidad distinta que nos obliga a destacar la feminidad, contenida en los versos? Tomemos, al azar, una de las breves composiciones del libro:

"Oh!... inexplicable/ sentimiento.../ Esta dulzura inefable / que me trae tu recuerdo./ Esta sensación/ cabal y posi-

tiva/ de haberte conocido/ siempre,/ y estar esperándote/ desde el principio/ del tiempo."

Sin repetir la disposición tipográfica, busquemos otras frases, otros conceptos: "Quererte es como fabricar sílabas, con la nada, con la nube o con el aire"... "Ya no siento pena, ni desesperación; nada. Ya no siento nada. Mis manos, así, apoyadas, sobre la negra falda, diríanse dos alas de pájaro, plegadas". "Prefiero cerrar los ojos para verte. Así, la imagen alcanza, nitideces sorprendentes"... "Nunca pude saber, porqué la lluvia te devuelve a mí, más transparente". Así se suceden las figuras poéticas, y los versos, de una simplicidad anímica, que atraen instintivamente, dejan un grato gusto en el ánimo. Consignemos un último ejemplo:

"Callas.../ y tu silencio/ lapidario/ se desploma sobre mi alma./ Aún sabiendo/ que me matas,/ callas./ Jamás me será dada/ elocuencia más alta."

La poesía —poesía de mujer sensitiva— no busca el disfraz de lo exótico; no recurre al malabarismo ni a la adivinanza mental. Es poesía pura.

**Santiago P. Scherini.**

## NOVELA PREMIADA

J. García Hortelano: **Tormenta de verano**. Seix Barral - Barcelona, 1962.

En 1962 se otorgó por primera vez el Premio Formentor. Integraron el jurado editores y algunos de los escritores más representativos de Europa. El premio tiene una categoría excepcional, además de diez mil dólares el libro ganador es publicado en forma simultánea en catorce países.

J. García Hortelano, escritor madrileño, obtuvo el galardón por su novela **Tormenta de verano**. Anteriormente en 1959 recibió el de Biblioteca Breve por **Nuevas Amistades**.

Con un lenguaje cuidado y a la vez, deliberadamente sencillo y familiar, Hortelano logra reflejar fielmente la modalidad del español de un ambiente y una cultura determinados.

Las 323 páginas se leen bien; no hay ni largos parlamentos ni el narrador se demora en acotaciones marginales al relato mismo. A pesar de no caer en detalles innecesarios ni de excesiva crudeza, el autor dice cuanto considera imprescindible para logrnos el acceso a ese pequeño mundo. El ritmo está dado por los diálogos ligeros, fluídos, que se mantienen a lo largo de toda la novela. Javier, el protagonista, narra en primera persona situando a los personajes, describiéndolos con sobriedad, como al paisaje, como a las situaciones.

De entrada se plantea el nudo central de la novela. **“En principio, lo peor fué que la muchacha, además de muerta, apareciese desnuda en la playa”**. De los niños nadie se preocupó a pesar de haber sido ellos quienes descubrieron el caváder”. Son las palabras iniciales. Ellas nos conducen hasta la colonia de vacaciones donde veranea un pequeño grupo de familias madrileñas “enriquecidos después del 39” y rápidamente abur-

guesados. A través de la vida de esta gente —que bien pudo no ser española— el autor sin alcanzar el tono de sátira o de claro reproche, critica una modalidad o una actitud que ningún hombre cabal puede admitir. El formalismo tradicional es el que los impulsa tanto a ir a Misa como aguardar las apariencias... **“Con qué cara iba a mirar a la gente, después de haberme escapado contigo”**, dice Elena, casada con Andrés de quien tiene un hijo; o bien, a pensar solamente en que los niños han visto a una mujer desnuda. Mientras tanto, cada uno tiene una moral a su medida; de acuerdo a ella actúa sin preocuparse ni de los hijos ni “del santo lazo” que los hizo marido y mujer.

A pesar de no desentonar con los demás, Javier tiene una fuerza particular y una sinceridad tal —que a veces llega a ser brutal— que lo distingue y le otorga un ascendiente real en la colonia. A él se le pide que hable con los niños luego del hallazgo de la mujer muerta; lo hace con naturalidad, como corresponde. **“Un momento, no hablar todos a la vez. Podéis quedaros todos porque no hay ningún secreto. —José decía que es pecado—. No, no es un pecado. Es pecado encontrarse conchas? pues lo mismo. Vosotros fuísteis a la playa y visteis a esa pobre chica. No es pecado. —Pero se puede confesar?—. —Te dirán que no es pecado —. Pero por qué se les abulta el pecho cuando son mayores? —Para criar a los niños”**. (págs. 11-12).

Por eso es también Javier el único que logra despertar por momentos y enfrentarse con la realidad que lo rodea muy de cerca y con su propia realidad interior. La muerte de la desconocida lo sacude de tal forma que procura interesarse en otros seres que están más allá de su círculo; y hasta hace una meditación cargada de ironía y de desprecio: **“—Sabes a qué me he dedicado en estos veinte años?... a conseguir exenciones tributarias... De todo —continuó— Edificios, barcos, terrenos, artículos manufacturados e incluso le arreglé a Emilio unos papeles en Madrid, para que el día de mañana sus hijos paguen menos matrícula en la Universidad. Hasta exenciones**

tributarias de hijos y esta tarde me he dado cuenta" (págs. 27 y 28).

A pesar de que el impacto ha sido fuerte seguirá con su vida de rutina: adulterio, aventuras nuevas, fiestas, tedio. En un momento dado, cuando exige a su amante de la colonia que deje todo y lo siga y ella se niega por el "escándalo" y por su "honradez", se rebela y grita su protesta también contra sí mismo. Ella nos da la clave de su insatisfacción. **"Toda mi vida he conseguido lo que apetecía y ahora me voy a quedar sin lo que quiero".** Hicimos la guerra, la ganamos y nos pusimos a cuadruplicar el dinero que tenían nuestras familias antes del 36. Pero basta ya. Cuadruplicando dinero, teniendo hijos, yendo a cenar y a fiestas, echándome queridas y aguantando idiotas para conseguir permisos de importación o el contrato del ochenta por ciento he perdido de vistas otras cosas" (pág. 250). ¿Por qué incluye Javier en el tiempo perdido "el haber tenido hijos", si los ama de verdad? ¿Por qué dejó de amar a su mujer o porque nunca la amó? Aún así, tal vez sea el único tiempo del que no deba lamentarse. Esto nos llevaría a despistarnos acerca de esas otras cosas de las que se duele; sin embargo, después, él mismo lo aclara. Porque está el miedo a la muerte que esa otra muerte le trajo... **"Y me da miedo morirme con tanta mentira dentro y tantas ganas de vivir limpiamente"** (pág. 151). Pero la voluntad es débil a pesar de los razonamientos y continúa igual.

—**"Si, aquí es distinto —Don Antonio dobló el periódico, después de habérmelo ofrecido con un gesto—. Hace un tiempo espléndido, los críos juegan, las mujeres murmuran y nosotros descansamos. Es mentira que todo marcha mal, como aseguran los resentidos y los fracasados"** (pág. 322).

La escena, ya al final del libro, habla elocuentemente. Nada ha cambiado. La oportunidad se brindó indistintamente, pero es difícil que el hombre se levante si está cómodamente instalado. A pesar de todo, la inquietud de Javier es una incipiente esperanza.

MARIEL MEGO.

## IONESCO Y SU ANTITEATRO

"EL RINOCERONTE", de Marcel Ionesco. Edic. Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

Ionesco es quizás —valga la paradoja— el autor más audazmente reaccionario del momento presente. Su teatro —o, como se ha dado en decir, su "antiteatro"— es una reiterada y sucesiva metáfora del cansancio metafísico y existencial del hombre contemporáneo, el testimonio de su defección ontológica.

Como en la novela de Robbe Grillet el hombre parece no poder aguantar en Ionesco su condición de primordialidad cósmica, esa función de "fundador de libertad" y de "pastor del ser" que, expresa o tácitamente, le han venido asignando tanto la filosofía perenne como la existencial, para ocultarse tras la pura exterioridad objetiva y absurda de un mundo cosificado que va adquiriendo, ante el vacío por él dejado, esa dura consistencia y esa autonomía ominosa que le es característica. Toda la obra de Ionesco es una progresiva glosa de este eclipse del hombre y de esa claudicación ante este mundo totalmente objetivado, sin sentido ni valor.

En su obra anterior nos presentaba Ionesco este sometimiento del hombre al mundo cosificado como desmesurado crecimiento de este último y como imposibilidad de comunicación entre sus criaturas. En "El Rinoceronte" nos muestra la clave, la fuente de este proceso: es decir la deshumanización del hombre y la consecuente relativización de todos los valores y experiencias humanas, desde la lógica hasta el amor.

En una pequeña ciudad francesa de provincia sus habitantes comienzan a convertirse en rinocerontes. Entre la complacencia disimulada de objetividad de unos, las interminables sutilezas casuísticas de otros y el miedo de los más, la "rinoce-

## ENSAYO Y CRITICA

**PAUL ARRIGHI:** "La Literatura italiana", Cuadernos AUDE BA N° 57, Buenos Aires, 1962. Trad. de Marta Mercader, 68 páginas.

La Editorial Universitaria de Buenos Aires ha editado en sus Cuadernos, este ensayo del crítico francés Paul Arrighi, originariamente publicado en los "Presses Universitaires" de Frances, París, en 1956. La iniciativa merece aplauso, dada la escasez de material bibliográfico en torno a esa literatura, editado en castellano.

El trabajo de Paul Arrighi muestra un estimable esfuerzo de síntesis, para ofrecer con carácter panorámico y esquemático, una visión de los principales movimientos literarios italianos, desde los orígenes a nuestros días; logra en tal sentido algunos aciertos, pero es muy desigual la calidad del empeño crítico, ya que a la profundidad de algunos juicios se acompaña la superficialidad de otros, como sucede por ejemplo en la ubicación de Dante, muy pobre, o con la literatura contemporánea, falta de precisión en el agrupamiento por tendencias de los autores.

---

rontistis" termina por imponer su humillante metamorfosis a toda la ciudad. Solamente Berenguer, el borrachín, el inútil, mantendrá hasta el final contra la catalepsia del miedo, la estupidez progresista y la decisión suicida de sus conciudadanos, una empeñosa pero ya vencida vocación humana.

**Alberto García Fernández.**

**ROMANO GUARDINI: "El ángel en la Divina Comedia de Dante", edición Emecé, Buenos Aires, 1961. Traducción de Alberto Luis Bixio. 124 páginas.**

Este destacado crítico alemán, a quien se deben originalísimos estudios sobre Pascal, Sócrates y Dostoievsky, afronta en este nuevo trabajo el contenido del inmortal poema dantesco. El tema de la presencia de los ángeles en diversos momentos del itinerario del poeta a través de los tres mundos de las almas, y la importancia que los mismos adquieren en la simbología y el pensamiento dantesco, le sirven a Guardini como punto de partida para una interpretación genérica de la Comedia, en todos los aspectos —religioso, moral, histórico, personal— que configuran la expresión del alma del autor.

Alcanza Guardini análisis personales de profunda originalidad y de penetrante agudeza interpretativa, que demuestran una vez más la inagotable fuente conceptual que encierran los versos del Alighieri a quienes deseen penetrarlos con sinceridad y capacidad, a pesar de la profusa incursión crítica en el tema.

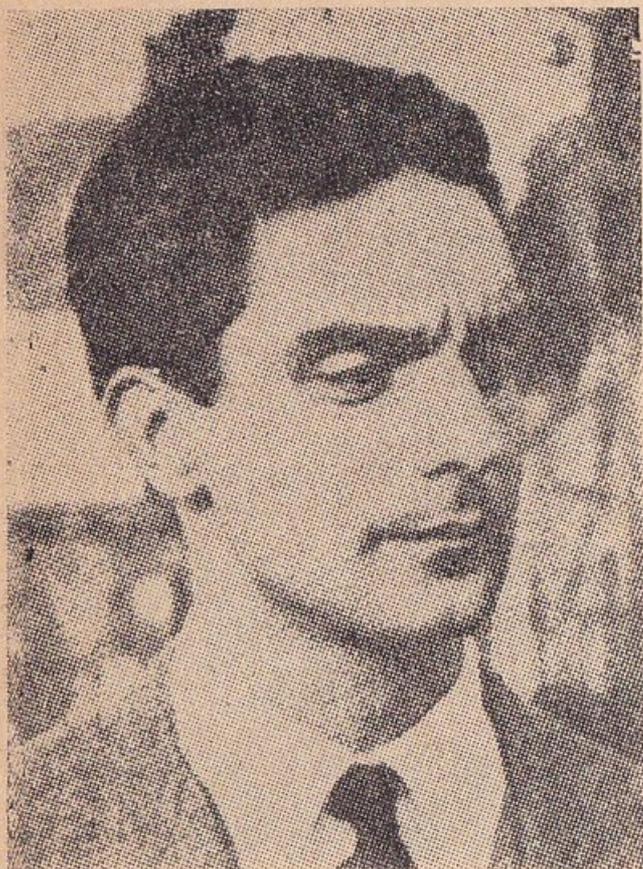


## **NOVELAS Y CUENTOS**

**CARLO CASSOLA: "El soldado", relatos. Edición Plaza & Janés. Barcelona, 1961. 128 páginas.**

El relato que lleva el título de la edición, publicado originariamente en 1958, muestra lo que es característica permanente del escritor: su llaneza en el tratamiento de lo humano, sin ahondamientos en problemáticas sociales o ingresos en lo polémico, logrando en cambio plena validez una pintura

psicológica hecha de elementos puramente exteriores, como en su personaje de Rita, pleno de sugerencias en su complejidad de mujer entre ingenua y sensual. En lo estilístico se nota la mano de un creador cuidadoso, dando preferencia al afluir libre del diálogo y la precisión descriptiva, técnica que de evidente similitud a la cinematográfica, ha hecho que se lo emparentase con el objetivismo francés y especialmente a Robbe-



Grillet. Valiosa narrativa a la que falta, no obstante, un mayor empeño, logrado en cambio en su obra más valiosa: "Il taglio del bosco".

"Rosa Gaglardi", el otro relato, tiene más de bocetos cronológicos de un cerrado mundo provincial y de una característica psicológica femenina.

**ITALO CALVINO.** "Entramos en la guerra", cuentos, Edición Peuser, Buenos Aires, 1961, traducción de Roberto Goibourg. 105 páginas.

"El caballero inexistente", novela, edición Fabril Editora, Bs. Aires, 1962, 165 páginas.

Estas dos ediciones castellanas de obras de Italo Calvino, contribuyen a completar en

buena parte el conocimiento de todo el mundo creativo de este joven escritor italiano, del que ya se ha editado "El sendero de los nidos de araña", "Las dos mitades del Vizconde" y "El barón rampante", restando el grueso de los cuentos aún no traducidos.

"Entramos en la guerra", incluye tres cuentos escritos originariamente en 1954, es decir en la época en que el escritor aún está influenciado por la técnica neorrealista, aún cuando pueden apreciarse ya incursiones temáticas en lo surrealista, logrando en parte la síntesis de realismo y fantasía que configurarán sus novelas posteriores.

"El caballero inexistente" completa la trilogía de novelas que el autor ha reunido bajo el común denominador de "antepasados del hombre contemporáneo" ("Las dos mitades del Vizconde", "El barón rampante" y ésta); aquí se trata de un caballero carolingio, concebido como pura esencia humana sin tangibilidad existencial, y como en aquellos otros personajes, expresa en su realidad histórica y ambiental la presencia de elementos humanos de permanencia universal, y sobre todo la angustia acuciante del problema de la comunicabilidad humana y la superación de la soledad.

**Eugenio Castelli.**

# MODERATO CANTABILE

“MODERATO CANTABILE”

Marguerite Duras, Compañía  
General Fabril Editora. Trad.  
Rodolfo Alonso - Buenos Ai-  
res, 1961



La literatura que se ha dado en llamar “objetiva” cuenta entre sus adeptos más conocidos a Marguerite Duras. A esta escritora debemos el argumento de aquella excelente película que se llamó “Hiroshima, mon amour”, realiado con el concurso de Alain Resnais. “Moderato Cantabile”, cuya versión cinematográfica fue dada a conocer no hace mucho en nuestro medio, participa del mismo estilo sugestivo que caracterizara a aquella recordada producción.

En una fluctuación atemporal, dos seres se sienten mutuamente atraídos, dan a luz un mundo nuevo, improvisan una particular lengua poética, niveladora de clases y medios sociales.

El punto de partida del encuentro es la culminación de un ajeno drama pasional: una mujer busca la muerte a manos de su amante. El amor y la muerte y el misterio que envuelve esa pasión desmesurada despiertan en Ana una curiosidad morbosa, un oscuro anhelo de vivir una aventura tan violenta y tan cruel como aquella a cuyo final asistiera no muy lejos de Chauvin.

Se inicia así el diálogo entre esas dos criaturas unidas por la precaria coincidencia de la insatisfacción común. Pero ese

mundo poético, artificiosamente elaborado por el tedio, por el urgente deseo de aventuras y la búsqueda acuciosa de emociones, tropieza constantemente con la indomeñable realidad: la presencia del hijo, las miradas de los compañeros de trabajo, la sutil red que envuelve, en órdenes inconciliables, al hombre y a la mujer. Además, el hombre se presta mal a la aventura, por miedo, por cálculo, porque su pasión no alcanza las dimensiones de la mujer. Ninguna de las razones apuntadas explica con justeza la actitud pasiva y paciente de Chauvin. Aquí reside una de las fallas en la composición de los personajes del libro. Ya sea por mala utilización de sus elementos o inexperiencia vital. Ana y Chauvin se parecen demasiado. Son voces que se entrelazan en el vacío: voces cálidas, sugestivas, vibrantes; pero nada más que voces. Carecen de raíz, de hondura psicológica.

El traslado a la pantalla podía haber resuelto adecuadamente el problema. Y lo intenta. Los protagonistas ofrecen en la película diferencias algo más acentuadas, al menos hacia el final. Chauvin se muestra rebelde, despreciativo, insultante, capaz de decidir sobre el carácter y la continuación de las relaciones mantenidas con Ana. Pero esta afirmación de su personalidad, de su individualismo, contrasta fuertemente con la opacidad de su anterior manera de ser.

Por otra parte, la oposición entre los dos ambientes sociales: el burgués y el obrero es, en la cinta, más evidente. La crítica a la burguesía, a sus prejuicios, a su preocupación por las convenciones sociales (constante en la obra de la autora) se insinúa con mayor claridad apoyada en la fuerza de la imagen.

Exigencias cinematográficas —valederas o no— han impulsado posiblemente al director a resolver la acción de manera distinta a la del argumento original. Jeanne Maureau, la protagonista en la película, vuelve al escenario del crimen y allí imita el grito desgarrante de la víctima; su grito es el signo del abandono, de la impotencia, del fracaso de la aven-

tura. Luego, lentamente se dirige a reunirse con su esposo que la espera frente al café.

La resignación de Ana, su regreso a los moldes de la vida cotidiana están apenas insinuados en la obra. En la película, el contraste entre la ilusión y la aceptación es más evidente, pero demasiado efectista, demasiado melodramático. Y la atmósfera gris, melancólica, pero poética que envolvía al desenlace resulta aniquilada en la versión fílmica.

Miguel J. Mirande.



## EDUCACION

"BASES CULTURALES DE LA EDUCACION" de Theodore Brameld  
Editorial: Eudeba, Buenos Aires 1961.

En este libro que consta de cinco partes, subdivididas en trece capítulos, se centra el interés del autor en el estudio de la teoría de la cultura, eligiendo para un desarrollo analítico aquellos aspectos que concurren más eficazmente a esclarecer la problemática educacional, tales como: el problema del orden humano, del proceso humano, y de los fines humanos, que entiende es necesario abordar no desde un solo ángulo sino utilizando los datos de cada una de las disciplinas aportan y que en la medida que ese los integra revelan la íntima relación que entre ellos existe, y que lamentablemente es ignorada en los planteos actuales en educación.

El enfoque interdisciplinario considera Brameld es el que concurrirá a subsanar las fallas que se advierten en los sistemas de preparación de maestros, en los que falta formación filosófica y particularmente antropológica. Este criterio es el que empuja al profesor de filosofía, que es Brameld, a preocuparse por los temas de la antropología, que es la ciencia, que en su opinión integrará la preparación del maestro, que debe constituir un grupo profesional con una formación profunda que le permita orientar a los alumnos, que cada vez en mayor número prolongan los estudios.

Puede quizás no compartirse totalmente el criterio que guía al autor en el manejo de los abundantes datos que emplea, pero es innegable que el libro proporciona valioso material para la reflexión y señala para los especialistas la aparición de una obra más que se agrega al escaso material de Antropología Educacional existente, de gran signifi-

## DÜRRENMATT

Friedrich Dürrenmatt: *La sospecha*. - Fabril Editora. Buenos Aires . . . .



A nadie tomará de sorpresa esta nueva incursión de Dürrenmatt en el tema de la justicia. Ella ha sido el móvil principal de toda su obra; su voz adquiere particular resonancia y extraordinaria fuerza cuando la ve ultrajada, y sobre todo, cuando el hombre sufre porque sólo la conoce a través de su caricatura. De ahí que su canto se haga poesía al exaltarla y se torne piadoso y tierno toda vez que llega hasta ese ser lleno de problemas, débil, que es el hombre al descubierto. Todo lo cual no quita su tono irónico habitual; ni la grotesca pintura de caracteres notablemente analizados y acentuados

Todo Dürrenmatt está presente en *La sospecha*. De ahí que otra vez pensemos tanto en su formación filosófica como en su espiritualidad; en las influencias de la época y en las de un hogar protestante: el de sus padres

Parece decirnos que lo único que queda en pie en nuestra época es la esperanza en el hombre. El puede hacerse justicia por sus propias manos, más aún debe hacerla. "Es preciso que el hombre ayude a Dios" dice el judío de *La sospecha* y mata a su verdugo. Para ello invoca la antigua Ley.

En esta obra la trama es simple; claramente se advierte que la

---

cación por el auténtico esfuerzo que implicó la interpretación de las teorías antropológicas y su integración con espíritu verdaderamente científico, en función de la problemática educativa.

anécdota es pretexto para que Dürrenmatt hable. El protagonista es el comisario Barlach; viejo, enfermo de un mal incurable y a punto de jubilarse, emprende su última pesquisa. Busca a un asesino nada común a quien se tiene como fallecido. A raíz de una fotografía, que alguien hizo llegar a Life, comienza la sospecha del comisario. Uniendo hilos con sólo conjeturas llega a pensar que el criminal vive e inicia la búsqueda. Aquél es un médico que se especializó en operaciones sin anestesia en campos de concentración nazis. Lo hizo por primera vez cuando era estudiante por compasión y por falta real de otras posibilidades. Desde ese momento un oscuro instinto pareció aflorar para quedarse allí voluntarioso y enloquecedor. "Yo osé ser yo mismo y nada más que eso, yo me entregué a lo que me haría libre: al crimen y a la tortura... y en los alaridos que escapan de las bocas abiertas y en el tormento que reflejan los ojos vidriosos sobre los cuales me inclino, en esa carne trémula, impotente, blanca que se abre bajo mi bisturí veo mi triunfo y mi libertad y nada más que eso" (pág. 155). También este hombre atormentado, enfermo, busca a su modo afirmarse y conseguir a todo costa la liberación. No ha llegado a ver que la afirmación de su egocentrismo lo conduce a su propia destrucción. Sin embargo duda de sus medios, de su fe en la materia, de sus propias fuerzas. Y pide, tal vez, le muestren una salida; él retribuirá con la libertad de la víctima. "Muéstreme su fe —dijo Emmenberger... Ud. es cristiano, fué bautizado... Tal vez esa fe sea agobiadora —comentó Emmenberger ante el obstinado silencio de Barlach y se acercó al lecho—. Quizá tenga Ud. una fe más ordinaria. Diga: "Creo en la justicia y en la humanidad a quien sirve esa justicia... (155-156-157). Cuando el asesino se cansó de vociferar —dice Dürrenmatt— se alejó con una sensación de asco. Paradoja elocuente que es fiel reflejo de las llamadas épocas de crisis.

El hombre de hoy merece piedad. Piedad de los mismos hombres y comprensión y ayuda. "Sólo podemos ayudar en parte, no de manera total" —afirma el judío que escapó de un campo de concentración— "... Esa labor no fué encomendada a nuestras manos... sino a la mano de Dios, el único que juzga sus decisiones" (pág. 168-169). Finalmente agrega: "Así pues, no debemos tratar de salvar al mundo si no subsistir, la única y verdadera aventura que nos queda en esta época tardía" (pág. 169). ¿Se contradice o encierran sus palabras la necesidad de vivir plenamente como hombres? Tal vez no sea más que la acostumbrada ironía de Dürrenmatt que traduce la preocupación primordial de buena parte de la sociedad de este tiempo.

Mariel Mego.

# PINTURA LITORALEÑA

Gambartes, Grela, García Carrera, Vanzo, Herrero Miranda. -  
Exposición conjunta en Galería Renón, Rosario, mayo 1962.

Los diversos ángulos a través de los cuales busca amplitud y cauce la pintura de esta parte del litoral argentino, se hallan representados en esta muestra. Aspectos, ciertamente valorativos de nuestra plástica, como son la mitología americanista de Gambartes, el perfil espiritual cada vez más esquemático de Grela, la ráfaga —ahora, enriquecida con un alto en la mente— del temperamento garciacarrerano, la vibrante manera colorista de Vanzo y la ecuación de forma y color, magistral, de Herrero Miranda.

**Gambartes** ha llegado a crear su América a través de seres que, como hemos dicho en otra ocasión, son únicamente a partir del cuadro: "**Pájaro fósil**" —obra que, en nuestro criterio, preside la muestra— está íntegramente trabajada, sobria, sentida en sus múltiples totalidades, áspera evocación geológica de seres que dan fuerza a la constitución ósea del continente. "**Pájaro pétreo**", obra en ocre, amarillos y verdes, sobre todo, y violetas, y "**Mitología mágica**", evocador cuadro de la habitual manera gambartea, cierran la presentación de este artista.

**Grela** es —no hacemos con ello un descubrimiento— un íntegro y titánico compositor del plano, al que carga de extáticas vivencias fijas. Orden, disciplina (véase, si no, en el sentido ordenador de la firma y la fecha, consideradas como elementos rectores del cuadro). Todo ello, puesto con meditada contención y peso, sin que permitan margen para aventurar el criterio de que en su obra exista parte alguna librada a la espontaneidad o al azar. Para Grela, creación es sinónimo de método.

**García Carrera** presenta, como cada uno de estos pintores, tres obras: "**La esperanza**" atrae, desde su primer contacto con el espectador, desde esa intensa tierra proporcionada, bajo la

que el verde transparente y rico —maestro de este color—, aflora una vivísima e incandescente ascua esperanzadora para los seres que la pueblan y recorren. Sus cielos son titánicos, alucinantes e inverosímiles. Luz poniente. Rostros anónimos, genéricos, comunes denominadores de la humanidad, pero amparados o estimulados a la vida por el verde que los anima a recorrer el mundo a un seguro paso de esperanza. Este cuadro es un clamor, una orquesta. Tal vez fuera objetable la manera delatora y elemental con que se compensan los planos de color: luna y mancha blanca, carro, rostro y mancha ocre. “**Tierra despareja**” tiene, paradójicamente, un cielo colorísticamente armónico —técnica pareja en todo el plano—, todo él aupado por ese hombro de campo rudo, campo croto, tratado con directa elementalidad.

**Vanzo** descompone la apariencia realista con ritmos superpuestos, movimientos del color, a los que atiende preferentemente. “**Lluvia**” es ejemplo válido. “**Puerto**”, hacia una no figuración mas definida, también. “**El mago**” entra en un concepto más expresionista de la pintura y su abundancia de rojos quiere reflejar, un sentido trágico de las entre bambalinas.

**Herrero Miranda** presenta una obra ya exhibida en la ciudad. Formas espaciales, color circular en su movimiento, color centro de gravedad; rojo, que luego será aspeado en amplios márgenes veladas, o un verde transparente a través del cual se adueña de todo el cuadro un descanso del movimiento mismo. Herrera está en un lenguaje esencial, conseguido por tonalidades únicas o aproximadas.

Faltaría a esta muestra una representación informalista y, tal vez, el aporte de jóvenes pintores cuya obra ha sido aceptada entre las tendencias actuales, para que la exposición comentada cumpliera un propósito de (información para un público que tiene escasas posibilidades de ver agrupados a pintores de la valía de los nombrados juntos a otros que, en razón a su juventud, tienen menos ofrecimientos para presentar y constatar su obra.

**José Carlos Gallardo**

## AMERICA BIFRONTE

ALBERTO CATURELLI. "América bifronte". Ensayo de Ontología y Filosofía de la Historia. Editorial Troquel, Buenos Aires, 1961.

"Pues a mí me duele América. O, para ser más exacto, me duele la Argentina. Pues de este dolor y de este amor nació **América bifronte**. Este dolerme América implica la conciencia de la tragedia americana hecha patente de un modo abrupto y para siempre".

En efecto, **América bifronte** responde al imperativo de una vocación absoluta de verdad existencial y por esto es reflexión hecha desde dentro, desde el interior del hombre, desde lo profundo de su entidad originaria. El tema de América es el fundamento de la dinámica filosófica de Alberto Caturelli y significa la inmediata profundización en nuestra inquietante concreción histórica, aquella en la cual los americanos estamos inmersos.

La multiplicación de los esfuerzos por aprehender la realidad de nuestra situación, constituye un índice sintomático de la angustia por saber de nuestro ser. Y como bien lo expresa Caturelli, "se impone como un deber grave el análisis despiadado de la realidad americana". Análisis que llegue a la verdad y que parta para lograrla de una previa actitud de humildad sin la cual le será imposible a América alcanzar una originalidad y una vida propia.

**América bifronte** es "ontología", en cuanto intento de captar el ser y "filosofía de la historia", en cuanto clarificación del sentido del proceso americano.

Alberto Caturelli penetra con lucidez en el apasionante problema del "cosmos americano" y estudia las connotaciones que impiden la "relación dialógica" entre la naturaleza y el

hombre, ya que éste es asumido por aquélla, “desnuda y originaria”. De ahí la sensación de indefinible tristeza del hombre americano. Afronta —en otros capítulos medulares— el planteo de la “pseudo política” y de la “pseudocultura”, desenmascarando con valentía los vicios de insinceridad que imposibilitan de realizar “el acto de descubrimiento” de América.

Completado con una bibliografía orientadora y crítica que encamina hacia nuevos interrogantes, **América bifronte** es un ensayo fascinante y fecundo en sus polifacéticas proyecciones.

Clara Passafari de Gutiérrez.



## TEATROS INDEPENDIENTES

Teatro: Independiente del Magisterio (T.I.M.)

Obra: “Las Sillas”

Autor: Eugenio Ionesco; contemporáneo rumano.

Director: Carlos Mathus; rosarino, joven, bastante “snob” algo iracundo.

Es indudable que no se puede hablar de un elenco, como entidad. Hemos entonces de mencionar actores: correctos, entusiastas, y con dicción pasable.

El público sale diciendo: qué bien; qué interesante, o cosas semejantes, en tanto que quiere ubicarse frente al teatro del absurdo, para el cual carece de un marco referencial conceptual válido.

Teatro: Escuela de los Comediantes

Obras: “Las brujas del Salem”

Autor: Arthur Miller; contemporáneo, norteamericano.

Director: Carlos Serrano; rosarino, joven, angustiado, en búsqueda de una ortodoxia.

Hay muchas razones por las cuáles la obra de Miller es “difícil”. Una de ellas, y no la menor, es la ambigua ubicación del drama. Así, cronológicamente, el drama se ubica en el siglo XVIII, en una población de la Bahía de Massachussets, Salem, cuya acta de fundación proclamaba la “Teocracia, es decir, el gobierno de Dios... como la mejor forma de gobierno, en que el pueblo que elige gobierno es el pueblo de Dios de acuerdo con él, o sea con los miembros de la iglesia (congregacionalistas)”.

Emocionalmente, está en el siglo XX, durante la "caza de brujas" a cargo del Senador norteamericano Mac Carthy, y los elementos más reaccionario de acción política, prensa y control social estadounidenses.

Esta ambivalencia, está dada en el texto mismo de la obra, en expresiones y anhelos que el diálogo arma y no encaja en el contexto adecuado; en sutiles alusiones y directas agresiones a destinatarios que nada tienen que ver con la fe, mentalidad y procedimientos puritanos.

De allí la extremada dificultad que representa para un director y un elenco lograr un mismo ambiente, una misma atmósfera y mantenerla durante cuatro actos dispares en duración, carga emotiva y objetivos.

De allí también que cuando no ha sido posible lograr esa atmósfera, impresione la desigual resonancia de motivos en los intérpretes; y que nos parezcan instalados en el Salem casi medioeval, Danforth, Elizabeth y Rebeca; y polemizando con el intratable senador Proctor, Hale y Abigail.

Excelentes los efectos luminotécnicos y plásticos. Se hace desear el buen uso de los silencios, excelentes generadores de angustia.

**Teatro: Libre "La Ribera"**

**Obra: "Cuatro paredes y un techo"**

**Autores: Renée Lew y Carlos de Marzi, argentinos, contemporáneos.**

**Director: Jorge Garramuño, rosarino, joven, vitalidad algo angustiada; busca expresión.**

Obrita, casi guión para T.V.

Personajes esquemáticos, diálogo intencionado y elemental.

Elenco de méritos parejos, muy buenos niveles de dicción.

Las mujeres manejan con inusitada eficacia y mesura las situaciones tiernas.

Los hombres las espontáneas.

## **REFLEXIONES**

En lapsos cortos, cuatro teatros independientes de nuestra ciudad han logrado sus locales respectivos.

Cada uno de los logros representan muchas jornadas de esfuerzos individuales y colectivos, de impulsos encauzados y mantenidos, de minúsculas y mayúsculas privaciones y autodisciplinas.

Además han conseguido ambientes que significan, con respecto a los de los profesionales, indiscutibles superaciones en cuanto a confort general, posibilidades técnicas y atmósfera. BRAVO!

T. G.

# SUMARIO

## Editorial

"Nuestra razón de ser" ..... Pág. 1

## Cine

Michelangiolo Antonioni

Biografía crítica ..... " 3

Filmografía ..... " 7

"La Noche"

Comentario crítico ..... " 9

La incomunicación ..... " 12

Cine nacional: "Alias Gardelito" ..... " 15

## Literatura

Letras argentinas ..... " 17

Letras españolas ..... " 25

Letras rumanas ..... " 28

Letras italianas ..... " 29

Letras francesas ..... " 32

Letras alemanas ..... " 35

## Educación

Un ensayo ..... " 34

## Filosofía

América bifronte ..... " 39

## Plásticas

Pintura litoraleña ..... " 37

## Vida teatral

Independientes ..... " 39

---

MOLACHINO