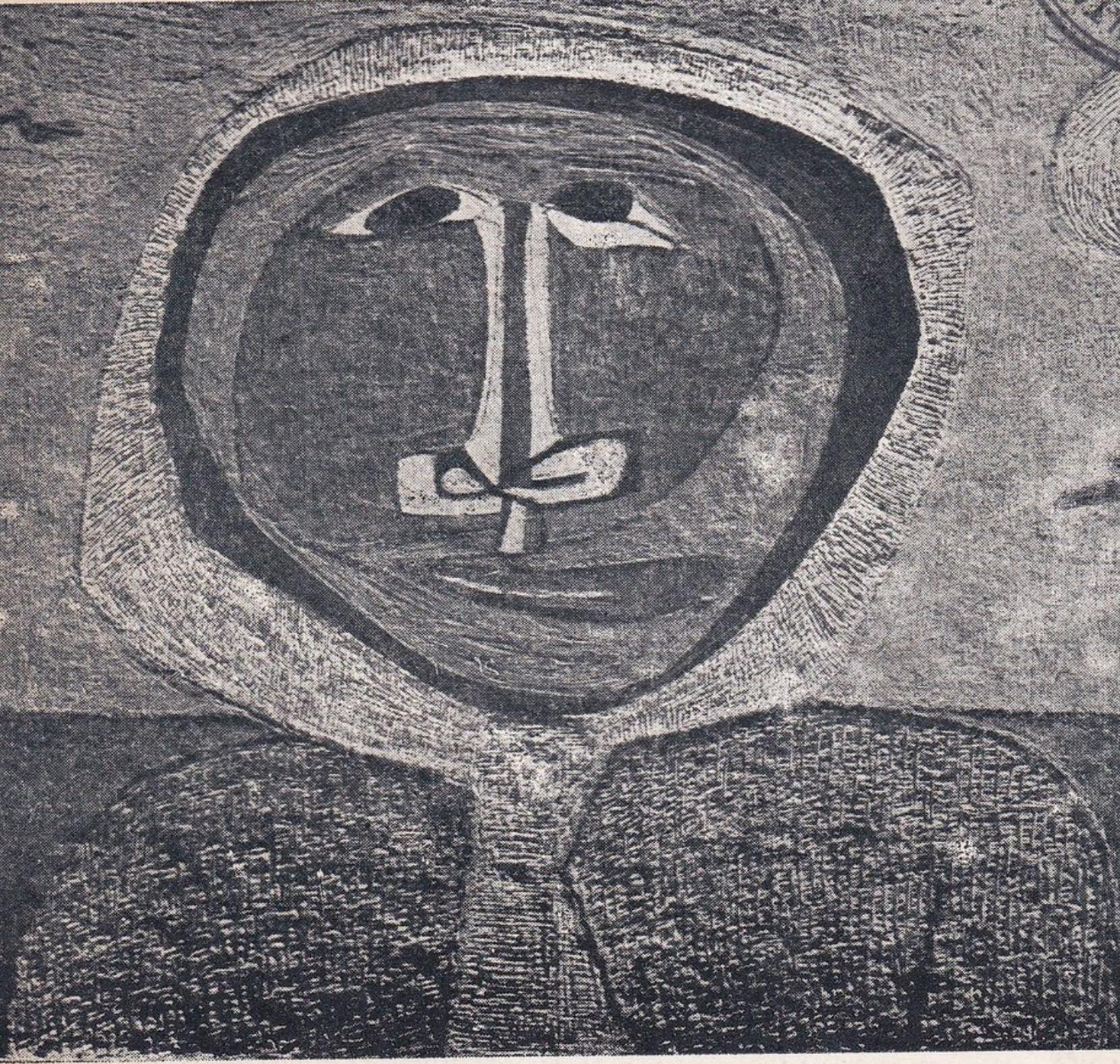


CRITICA 63

cine . letras . arte

50
CCLA



4-5

CRITICA 63

cine . letras . arte

Dirección postal:
San Lorenzo 3664

Año 2, Nº 4/5.

Rosario, Junio de 1963.

Suscripción por 1963: \$ 150.—.

Director: EUGENIO CASTELLI

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Horacio Correas, Rosa María Ravera, Rogelio J. Parolo, Jorge Vázquez Rossi, Nemesio Juárez, Fernando Chao, Isabel D. G. de Mac Pesenti, Alberto García Fernández, Alberto C. Vila Ortiz, Eugenio Castelli, Rogelio Barufaldi, Edelweis Serra, Mariel Mego, Clara Passafari de Gutiérrez, Miguel J. Mirande, Fedro Guillén, Carmelina Rivero de Castellanos, Elena Faliere de Locicero, Beatriz Giani, Gonzalo Puerto, Olga Cano, Raúl Echaury, Velia C. Marchetti.

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

NUESTRA PORTADA

"Deidamia", óleo de Leonidas Gambartes, el recientemente desaparecido pintor rosarino, que constituyera una de las más auténticas expresiones de la plástica argentina, cuya memoria evocamos en esta entrega.

Leónidas Gambartes

Leónidas Gambartes llevó a la plástica nativa una nueva dimensión creadora: la que tiene vinculación con el pasado del hombre americano. Pintó creencias, leyendas y supersticiones con las figuras y los rostros de sus personajes, con los minerales y los vegetales que alimenta el continente: dió al "payé" un auténtico sentido moderno, lo arrancó del olvido y lo trajo a la realidad del presente con el encantamiento de la línea del color.

Pero para llegar a esa síntesis conceptual de elementos y formas características, debió trabajar mucho. Comenzó andando por los campos de lo figurativo, sometiéndose empecinadamente, voluntariamente a la realidad que detalló con el dominio del dibujante provisto de los recursos imprescindibles: pulso, firmeza y observación. Cuando conoció ese ambiente de la realidad inmediata, común, dió un paso más adelante en la búsqueda de su meta definitiva, y surgieron sus trabajos oníricos, que era una manera de mirar a la infancia lejana con ojos de melancólica admiración por todo lo que ella deposita en la memoria, donde siempre se conserva.

En esas dos fases o etapas de su labor pudo ya mostrar su capacidad artística. La simple tinta o la acuarela fueron en sus manos dóciles elementos coadyuvantes de lo que quería significar para el conocimiento de los demás. Aprendizaje duro, si se quiere, pero obligado y valioso para emprender toda marcha auténticamente personal. (Poco hacía —entonces— que había abandonado el ámbito de la Mutualidad, de Estudiantes y Artistas Plás-

ticos de Rosario, fundada por Antonio Berni, donde la pluma y el pincel se trocaban muchas veces en la palabra del diálogo comentador de cualquier motivo estético o social que indicaba la inquietud reinante en el ámbito de aquella academia libre de pintura).

Corridos los años de la juventud, Leónidas Gambartes emprendió la tarea que le iba a proporcionar difusión en el país y en el extranjero. Miró hacia las esencias permanentes de América y las llevó a sus cuadros, con un mantenido amor por el elemento mágico rescatado del naufragio del silencio. Lo hizo cuidando la esencia de su acento, manteniendo la norma de una técnica lograda por "prepotencia de trabajo", como pedía Arlt. Sus cromos al yeso, substancia hasta él inédita en la pintura argentina, quizá algo semejante a la que utilizó Alfredo Guttero anteriormente, fueron el apto material empleado para el desarrollo de sus figuraciones, trazadas con un dibujo detallista, preciso, insistente pero que concede una definitiva significación a su arte, hecho de sugerencias exactas donde lo dramático se interna hacia lo telúrico que habita en el paisaje y se refleja en el hombre, para, al final, fijar la afirmación del mito. "No se le puede mirar como se mira lo frecuente o lo habitual", se ha dicho de él y de su obra. Porque Gambartes se mostraba en sus cromos al yeso rodeado de símbolos, algunos patéticos, otros hondamente religiosos, pero siempre nutridos por una vida misteriosa, aprehendida y expresada con una ingenua gracia de primitivo poseedor de una extrema sensibilidad para el color exacto y puro divorciado de todo alarde de opulencia. Y todo ello notablemente expresado con la ayuda de una comunicativa fuerza poética, profunda y simple a la vez.

Premios y adquisiciones —unos llegados de diversos lugares del país y del extranjero, otras venidas de similares procedencias— no hicieron más que confirmar la calidad de su producción, que también supo de la ilustración de libros, de la conferencia o el cursillo desarrollado ante oyentes atraídos por su prestigio y madurez de artista que comprendíase parte integrante del vasto movimiento universal del inquirir contemporáneo.

Habia nacido en 1908 y falleció el 2 de marzo pasado. Como a alguien a quien lo espera algún arlequín transfigurado por el soplo del arte, a él, quizás, lo está guardando para siempre algún "payé" devoto.

Horacio Correas.



Arte Moderno en París

JUAN ATLAN

El invierno europeo de este año ha sido de una inclemencia excepcional. El termómetro bajó a temperaturas mínimas que no se registraban desde muchos años atrás. La nieve y un hielo despiadado se adueñaron de todo el continente, pero las ciudades eran hospitalarias como siempre. En París, el ámbito artístico del inmenso Louvre abría sus galerías de tibia atmósfera, ofreciendo a la contemplación incansable del visitante la estupenda floración de sus obras. El blanco y desolado paisaje invernal percibido a través de los enormes ventanales contrastaba singularmente con esta eclosión, verdadera primavera del arte que aún más gratamente nos llegaba.

Solíamos alternar nuestras asiduas visitas a los clásicos con alguna paréntesis de actualidad en otros museos. Así una tarde nos dirigimos al Museo de Arte Moderno para ver la retrospectiva de Juan Atlan.

Una muestra retrospectiva en ese ambiente no es poca cosa; este año el privilegio correspondió al artista mencionado. Como suele suceder en casos semejantes se trata de honores póstumos, pues el pintor falleció en el año 1960 a sólo 47 años, cuando ya apuntaba el reconocimiento general.

Muy poco conocido entre nosotros, que no hemos tenido oportunidad de ver su obra, es considerado uno de los mejores artistas franceses. Sus telas, expresión de un arte muy original y algo aislado en relación a las corrientes contemporáneas más conocidas, han sido exhibidas en múltiples galerías de Europa, y se encuentran hoy en numerosos museos.

Se trata, como decimos, de un arte muy personal. La pintura de Atlan no encaja en moldes preestablecidos, no pertenece a escuelas determinadas; en general puede decirse de ella que es abstracta, si bien tal expresión no le gusta mucho al pintor, quien considera que bien pudiera llamarse concreta, ya que no reproduce sino produce un nuevo objeto.

Lo fundamental está dado cuando el artista se expresa según las formas, colores y ritmos, esto es, según los verdaderos elementos plásticos, después de lo cual el problema de la abstracción o figuración tiene muy poca importancia. Las llamadas abstracciones de Atlan evidencian en muchos casos una clara intención figurativa, sin que ello cambie la significación real de su obra. Esta pintura, según expresa declaración del artista, no quiere representar la realidad, pues quiere ser ella misma una nueva realidad. Es la exigencia de la pintura moderna, aunque en verdad es la implícita exigencia del verdadero arte, sea renacentista, antiguo o moderno. Con una diferencia: sólo ahora los artistas advierten que el valor de la propia expresión reside en el modo cómo representan más que en las cosas representadas. De ello Atlan tiene plena conciencia. "Nos daremos cuenta poco a poco que la tarea esencial de la joven pintura consiste en substituir a la visión de la realidad, la autenticidad y la realidad de la visión". De ahí la vigencia de un arte como el suyo.

Ahora bien, ¿de qué arte se trata? De un arte, extraño, con sugerencias remotas. En los amplios salones del Museo —la muestra ocupa varios— asistimos a la aparición de un violento arabesco negro que se repite en todas las telas. Cargado de intencionalidad, según Jean Cassou, dibuja "bestias fabulosas, personajes sagrados, dioses muy antiguos, quizá el Adam-Kadmon de los kabalistas, o de otro modo voluntades y pasiones, en fin todo lo que en los pueblos primitivos dibuja, es decir, significa la danza".

Como un tronco poderoso de brazos abiertos que entrecruza y eleva caprichosas volutas, la llamarada obscura se recorta sobre planos de colorido tierno y alegre: verdes claros, rosados, rojos y amarillos. La forma los aprisiona y libera a ratos, renovando incansablemente su estructura. Por esta reiteración continua, la obra de Atlan llega a ser monótona y obsesiva, pero la misma unilateralidad de expresión logra imponer con apasionada intensidad un ritmo viviente, un elemento universal. Es lo que busca el pintor: coincidir con las fuerzas del universo, penetrar en la razón del mundo. El intento multiplica las formas con obstinada y conmovedora tenacidad, cuyo efecto indubitable admiramos.

A veces las telas son decididamente abstractas, otras veces en cambio las anima una figuración sutilmente insinuada, como la de la bíblica Salomé que adivinamos en las líneas ondulantes. Otras curvas en suspenso se convierten en cabeza de serpiente, en animales mitológicos, en canto de pájaros. La arquitectura rítmica se deshace en música pura.

La sucesión de las telas no introduce variantes notables, todo lo más cierto cambio formal en la representación. En la mayoría de las obras el arabesco es presentado en un plano distinto y lógicamente anterior al fondo claro, pero en unas pocas la sugestión espacial desaparece por la interpenetración de planos que juegan ahora en recíproca dimensión. En cuanto a la materia, y contrariamente a lo que sucede en determinadas tendencias, la de Atlan es austera, pues el artista no cree necesario engalanarla. Nada brillante y extendida en capas delgadas, esa materia exhibe una sequedad por lo demás muy expresiva y adecuada al ardor concentrado de los ritmos.

Después de los óleos, muchos dibujos manifiestamente figurativos, pasteles y litografías denuncian una excitación creciente que escapa al equilibrio anterior. La liberación dionisiaca inicia una danza exaltada que perfila un trazo negro sobre fondo anaranjado en feroz expresionismo que agita la línea sin fatiga.

A esto debemos agregar la obra poética de Atlan, según los críticos de calidad excepcional, igualmente presentada en la exposición junto a ilustraciones de varios libros, entre ellos "La descripción de un combate", de Kafka.

Todo tiene el mismo sentido alucinante, idéntica dimensión visionaria. Juan Atlan, pintor, poeta y además profesor de filosofía —recibido en la Sorbona, ha enseñado en un Liceo de París—, asigna al arte un relieve extraordinario. Lejos de suponerla un simple juego, para Atlan la pintura es signo, es palabra que nombra a las cosas y desencadena fuerzas latentes. Como ya entre los primitivos, el arte es un rito que el artista celebra procurando desatar poderes subterráneos de los que él mismo proviene.

La religiosidad ancestral de Atlan se manifiesta en la significación sagrada de la bella mostración de formas. Ello implicaría cierta vinculación con otros representantes del abstractismo contemporáneo, que también nos hablan de una renovada aspiración de lo absoluto. Sin ir más lejos, la obra de Kandinsky y de otros representantes del Blaue Reiter quiere sin duda expresar una voluntad de acceso a la realidad transfenoménica de los ritmos abstractos.

Con matices bastante diversos —entre otras cosas debemos agregar aquí cierta nota demoníaca— pero con parecida acentuación trascen-

dente, hemos asistido al conjuro de Atlan. La antigua magia en el viejo París.

Rosario, 1963.

ROSA MARIA RAVERA



ARTE ETRUSCO

M. F. Briguet, "Arte Etrusco", "Pinturas de Tarquinia", Trad. de J. E. Girlet, Gili, Barcelona, 1962.

Con la publicación de este libro de arte bolsillo acaba de agregarse un nuevo título a la Colección Mínima; que se destaca sobre todo porque reúne en un solo volumen las pinturas de las tumbas etruscas de Tarquinia, que incluye no sólo las más conocidas sino también algunas que, como lo demuestra la reproducción por no encontrarse en buen estado de conservación, generalmente no son presentadas en las obras de historia sobre los etruscos.

Si bien mucho se ha dicho del pueblo etrusco, en realidad solamente observando sus pinturas podemos imaginarnos como se ha desarrollado su vida, su civilización.

Por esto, las láminas en colores que reproducen con mucha fidelidad los frescos de las tumbas etruscas de Tarquinia, nos ayudan a observar diversos aspectos del "modo de vida" de este antiguo pueblo que comienza así a mostrarse ante nuestros ojos gracias a la labor que han efectuado y que aún continúan efectuando los arqueólogos, que con sus descubrimientos, contribuyen a desentrañar la Verdadera Historia de lo que otrora fuera magnífica civilización; cuyo estudio sólo podrá completarse cuando se logre descifrar el misterio de su escritura.

Como bien lo dice Briguet en la breve introducción que ha escrito en este libro sobre las pinturas de Tarquinia: "muestran, en fin, la corta historia de una civilización que brilla con fulgurante esplendor desde su aparición en la tierra toscana".

En resumen: Una clara visión; una seria interpretación sobre el Arte Etrusco.

Rosario, 1963.

OLGA ETHEL CANO

CINE

BALANCEO

de un FESTIVAL

No es una errata. Está escrito lo que había que escribir. Claro que lo habitual cuando se trata de resumir lo que de positivo o de negativo haya dejado un certamen cinematográfico, es hablar del "balance del festival", pero esto no vale para el último festival de Mar del Plata, en el que ni siquiera dentro de la desorganización, que con un candoroso y luego traicionado optimismo se esperaba que fuera la normal, hubo nada de habitual. Lo que hubo en todo fué un balanceo incesante entre la lógica y el absurdo.

Lógico era que, descartado por muy costoso el tren especial desde Buenos Aires a Mar del Plata, se contrataran unos modernísimos autocares para mayor comodidad de la delegación nacional; absurdo, que se hiciera esperar la llegada de esos ómnibus, en medio de la vereda, durante varias horas, sentados en sus maletas, como evacuados de guerra, a primeros actores como Guillermo Battaglia o a realizadores internacionalmente premiados, como Lucas Demare, miembro además del Gran Jurado. Lógico era que otro componente de este Jurado, al ser víctima, en público, de una torpe desconsideración, fuera a pedir, ante quien correspondía, ante quien tenía autoridad en la comisión organizadora, que se le dieran satisfacciones; absurdo, que a ese mismo que iba a exigir una satisfacción se le oyera decir: "Si me descuido, soy yo quien tiene que disculparse". Lógico, que los encargados de distribuir las entradas para las funciones oficiales en el Auditorium, se las negaran al artista que las solicitaba para

regalárselas a un ascensorista de su hotel; absurdo, que un artista —Nathán Pinzón concretamente— sólo pudiera entrar en el Auditorium gracias a las entradas que le regalara un ascensorista. Lógico, que para intervenir en la reunión de teóricos cinematográficos se invitara a profesores universitarios capaces de aportar importantes sugerencias en los debates; absurdo, que uno de estos invitados fuera alguien que, pródigamente locuaz y dadaso de confidencias, se presentara a quienes no lo conocían anticipando que él, en realidad, había visto muy pocas películas en su vida, ya que el cine nunca le había interesado especialmente. Lógico era que protestáramos y nos sintiéramos menospreciados por las organizaciones cinematográficas extranjeras responsables del envío de films mediocres, impropios de un festival internacional, pero era absurdo que la película que presentáramos nosotros, la seleccionada para representar a la cinematografía argentina, fuera igualmente pobre para participar en un certamen internacional.

En este balanceo general puede incluirse también, con todo el respeto que merece la opinión ajena (en principio), el fallo del Gran Jurado. En el premio a la mejor película se impuso la lógica. Sin ser una cinta excepcional, la húngara Tierra de Angeles fué, sin duda, la más completa, la más redonda, la mejor de cuantas entraron en la competencia. Se llevó el premio y era lo que correspondía. El premio especial a la británica El mundo frente a mí, donde en lo social es más el ruido que las nueces —como ocurría también en Todo comienza en sábado—, la distinción resultó discutible, pero, desde luego, esto pertenece a lo libremente opinable.

Después, quedó a un lado la lógica para dar paso a lo que, a pesar de la juventud de nuestro festival, ya tratamos de practicar aquí siguiendo las enseñanzas de los veteranos festivales europeos: la política cinematográfica de los premios, la de dejar contentos a todos o, por lo menos, a la mayor parte de los países concurrentes, aunque se deje amargados a quienes se empeñan en tomar en serio los premios de los festivales. El de dirección, que tenía como firme y casi único candidato a Gregory Revesz, por Tierra de Angeles, fué a parar a Dino Risi, por Il sorpasso,

película italiana en la que había un premio innegable, pero no para la dirección, sino para Vittorio Gassman, que con todo el desborde que se le quiera reprochar, dió la mejor interpretación masculina del festival. Sin embargo, este galardón estaba destinado a Inglaterra, ya que aquel otro "especial" se consideraba poco, y el mejor actor resultó para el Jurado el joven Tom Courtney. El de la mejor actriz, para la polaca Wanda Luczycka, por *La voz del más allá*, fué un verdadero premio-sorpresa. Nadie sabía quien era. Al principio, se la tomó por la excelente característica que trabaja en el mismo film. Y la sorpresa fué para todos, porque si se concede crédito a algunas confidencias, hay que creer que todavía debe de haber muchos jurados que se están preguntando cómo fué que, de las candidatas discutidas, salió triunfadora la polaca. No hubo ninguna gran interpretación femenina, pero, aun dentro de lo fácil de la composición, hubiera sido más justificable premiar a María Schell por *Yo también soy mujer*. En el cortometraje, —premio para el checo *Razón y sentimiento*, y menciones para el argentino *Tierra seca* y el italiano *El pequeño director*—, nada grave, en cambio, podía objetarse.

El absurdo dentro del fallo se impuso con dimensiones colosales no en un premio, sino en un "no premio". El Gran Jurado, en uso del derecho que le confería el reglamento, resolvió por unanimidad —todos pusieron sus manos en el disparate— no otorgar el premio a la mejor película de habla castellana. En cambio concedieron dos menciones que no respondían exactamente a lo que indicaba el reglamento, donde se habla de "película de habla castellana". Los beneficiarios fueron el realizador español Jorge Grau, por *Noche de verano*, mención que tenía que haber ido en el premio de dirección, y al argentino Alfredo Alcón, por *Las ratas*, mención correspondiente al capítulo de la mejor interpretación masculina.

Podría suponerse quizá que aquel "no premio" tuvo por origen la actitud adoptada por la minoría de jurados argentinos quienes advirtiéndolo que no podían obtener el galardón para el film nacional *Las ratas*, de Saslowsky, optaron por declarar de-

sierto ese premio. Error de lógica. Si hubiera obtenido el lauro otra cinta, española o mexicana, siempre quedaba la posibilidad de que *Las ratas* fuese una buena película, aunque hubiera otra mejor. Con el premio desierto, se reconocía que todos los films hablados en castellano eran malos, y por lo tanto, oficialmente, quedaba declarado malo el argentino.

Lo colosalmente absurdo es que ese mismo jurado que no encontraba ninguna cinta premiable en el grupo de las producciones en castellano, había ya concedido a Luis Alcoriza, por la película *Tiburoneros*, nada menos que el premio al mejor argumento... ¿Cómo es posible no hallar entre los films en castellano ninguno que se destacara entre los demás cuando había uno que poseía, por decisión expresa del Gran Jurado, el mejor argumento de todo el festival?

Todavía quedan, naturalmente, otros absurdos. Uno de ellos, el "olvidarse" en el reparto de premios de los cines norteamericano, ruso alemán, y sobre todo de este último, que además de mandar dos películas envió la delegación más numerosa y completa y, con María Schell, la única figura estelar extranjera que tuvo el festival.

Los que luchan por hallar siempre consuelo para sus pesares, se resignarán pensando que nuestro festival de Mar del Plata está aquejado ya del mal que sufren sus hermanos mayores. En verdad, los festivales cinematográficos están en crisis. Pero el nuestro es muy joven todavía para anquilosarse en una convencional muestra cinematográfica con "colados", bañistas, fotógrafos y cenas frías.

Rosario, 1963.

Fernando Chao.



AMOR SIN BARRERAS

Dirección: Robert Wise y Gerome Robbins. Libreto: basado en la comedia musical de Arthur Laurents. Guión: Ernest Lehman. Fotografía: Daniel Fapp. Música: Leonard Bernstein. Coreografía: Gerome Robbins.

Intérpretes: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblin, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland y otros.

Natalie Wood y Richard Beymer fueron doblados en las canciones por Marni Nixon y Jimmy Bryant, respectivamente.

Robert Wise es un director que reúne en sus películas —y no en un mero acierto casual— todas las condiciones para ser considerado uno de los directores más interesantes del cine norteamericano. No es necesario trabajar de "arqueólogo" ni inventar interpretaciones extrañas para destacar sus cualidades. Basta recordar algunas de sus películas: **Luchador** encerraba no sólo una denuncia valiente contra el mundo tenebroso y "negociado" del box, sino que también tenía un inquieto tratamiento en la forma que daba una unidad de tiempo perfecta. **La que no quería morir** fué otra muestra de su capacidad para manejar lo cinematográfico y una confirmación en su línea de cine-combate, que continuaría en **Reto al destino**, una nueva experiencia en montaje y un llamado de atención sobre la discriminación racial. **Amor sin barreras** se incluye perfectamente en la obra realizada hasta hoy por Wise. Como productor y director no ha dejado sus inquietudes renovadoras ni ha abandonado su posición frente a problemas como la discriminación racial.

La obra de Laurents presenta básicamente un traslado de la tragedia de Romeo y Julieta a un barrio neoyorkino, donde montescos y capuletos son reemplazados por hijos de inmigrantes europeos y portorriqueños; pero el enfoque no es tan simplista. Se puede olvidar tranquilamente a Shakespeare, porque la coincidencia en algunos aspectos no tiene especial signifi-

cación como tampoco la tiene —como motivo único— el drama de los protagonistas. En realidad la pareja sirve para dar un panorama mucho más amplio en el que imperan las consecuencias del odio como elemento destructor. Odio que se nutre en este caso en la diferencia de razas.

Las obras musicales tenían por norma exhibir una línea argumental intrascendente que justificara la presentación de abundantes números. No se les pedía profundidad, sino espectáculo, y en la medida en que los ingredientes eran gratos el film alcanzaba éxito. La larga serie de comedias que triunfaron en las pantallas con los bailes de Fred Astaire u otras figuras menores es ilustrativa en este sentido. Hubo films de mayor relieve como **Cantando en la lluvia**, en el que no sólo se daba al asunto un marcado tono satírico sino que también se buscaba para la forma cinematográfica algo renovador. Gene Kelly intentó ir todavía más lejos con **Invitación a la danza**, una película representada exclusivamente a través de bailes. Pero un film dramático, con ideas precisas con respecto a un medio social y alejado de las convenciones literarias de las obras musicales, no se había hecho hasta **Amor sin barreras**.

Lo corriente era que un relato dramático sirviera para montar un espectáculo que interesaba sólo en su faz visual. Es decir, los conflictos eran trazados superficialmente pues no pasaban de ser un apoyo para la parte bailada o cantada. En el film de Wise se invierten los términos y lo bailado y cantado sirve para expresar ideas de la misma manera que podría haberse hecho en una película sin música ni coreografías. Y todo ello por medio de una inteligente aplicación de los medios que el cine pone al alcance de un realizador con talento.

La coreografía pertenece a Jerome Robbins, que en la presentación aparece como director junto a Wise, pero corresponde aclarar que Robbins se retiró de la dirección por discrepancias con Wise y dejó dos coreografías sin terminar. No cabe duda, por otra parte, que el innegable valor de los imaginativos nú-

meros bailables ideados por Robbins cobran un vigor extraordinario en el tratamiento cinematográfico que se les dió. Desde la secuencia inicial, con el desplazamiento de los "jets" por las calles hasta el encuentro con los "sharks", la banda rival, se puede distinguir un concepto rotundo de lo cinematográfico en el montaje y en la precisión de las tomas, puestas no al servicio de la coreografía sino formando parte de ella con sus desplazamientos y angulaciones. En toda esa larga secuencia, el ritmo de ballet no se pierde un instante ni aun en las escenas en que la violencia entra a dominar la acción. Y ello se debe a la agilidad de una cámara que supervisada por Wise y bajo la responsabilidad de Daniel Fapp captó el movimiento y se hizo movimiento para sugerir desde la imagen lo que impulsa a los personajes. En el color hay también todo un trabajo de ambientación que va desde el vestuario —diseñado también con criterio renovador— hasta los decorados. En la escena del baile, el encuentro de los protagonistas está expuesto por Wise con un simple recurso cinematográfico —el aislarlos poniendo fuera de foco a los demás personajes— que es respaldado con un delicado tratamiento de la luz y el sonido.

Sería inútil insistir sobre los valores de la música compuesta por Leonard Bernstein o la admirable coreografía de muchos momentos, pero vale la pena señalar la letra de las canciones que interpretan por un lado los portorriqueños con sus muchachas en la terraza y por otro los "jets" en la calle, cuando hacen referencia al "delincuente juvenil". En uno como en otro momento hay un profundo sentido crítico que no pierde su fuerza por el hecho de estar expresado humorísticamente y a través de una forma "musical". Las verdades expresadas mantienen su validez y dan una vez más la razón a quienes sostienen que el cine norteamericano, con todos sus defectos, posee una capacidad de autocritica que difícilmente puedan ostentar otras cinematografías supuestamente más libres. Wise, por su parte, sabe hacer que esas verdades no queden como una simple audacia verbal y da a todo el film la valentía que las alienta.

Hay quienes quisieron ver en la secuencia final una concesión fácil al optimismo al suponer que esas manos que se unen por única vez en el cuerpo del muchacho muerto abren la posibilidad de una convivencia mejor, por encima del odio; pero no es así. Primero, porque hoy a lo largo de todo el film demasiados momentos rotundamente claros como para entender de ese modo la escena, y segundo, porque Wise no concluye la película con esa toma, sino que aleja la cámara hasta encuadrar a las dos pandillas y muestra cómo se separan netamente, cada uno hacia su bando, mientras el policía se aleja por el fondo con el que mató "materialmente" a Tony. La historia no se cierra, queda abierta como para volver a empezar en cualquier momento.

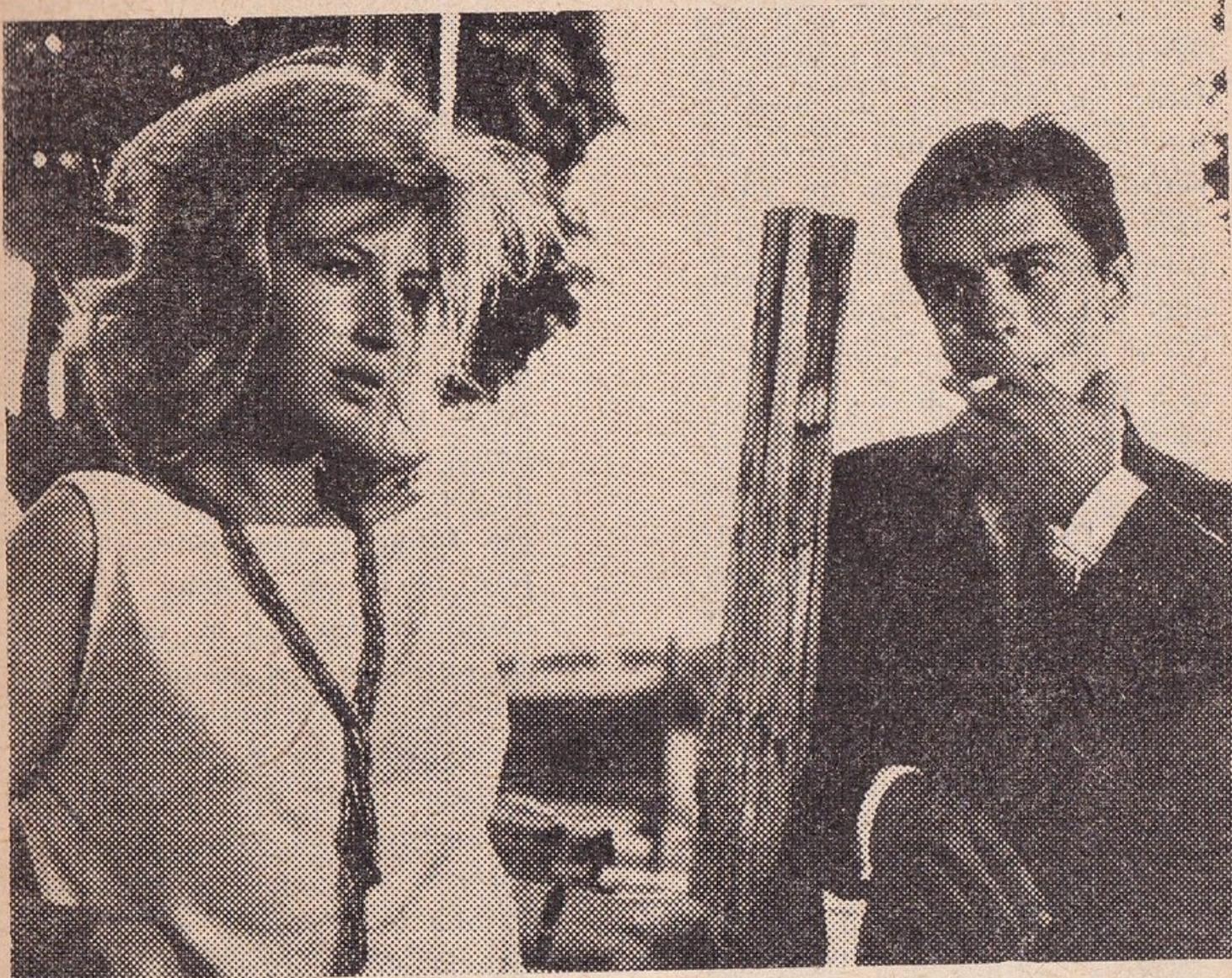
Algo lamentable en el caso de películas como **Amor sin barreras** es la actitud del público que no trata de comprender el porqué de un tipo de formulación cinematográfica. Los murmullos de fastidio que acompañaban indefectiblemente el momento en que uno de los intérpretes inicia una canción dice a las claras lo poco que se ha hecho hasta hoy en materia de educación cinematográfica.

Rosario, 1963.

Rogelio J. Parolo.



A D H E S I O N



Una escena de "El eclipse"

ANTONIONI

En busca de los sentimientos perdidos

Los sentimientos, el amor. Todo ese mundo difícil, indefinible, ligado a lo más íntimo del hombre. Y también el desesperado intento de comunicación y la soledad, la frustración que aparece como destino ineludible: he ahí la temática de Michelangelo Antonioni, esos problemas que él definió como una "enfermedad del alma" y que evidenció a través de una obra cinematográfica de singular coherencia que, como totalidad, parece dirigida a describir vitalmente la crisis de las formas tradicionales del amor, la inadecuación existente entre ciertas normas de conducta, términos y estructuras con la verdadera realidad de los sentimientos.

Antonioni, explicitó esta idea afirmando que "si el hombre no tiene la valentía de admitir nuevas dimensiones para sus sentimientos, estados de alma, amores y dolores como tuvo el coraje de hacerlo con las ciencias y la técnica, entonces corre el riesgo de no comprenderse a sí mismo y de seguir equivocándose". Y precisamente, sus films parecen ser testimonios de esa equivocación, de esa carencia de claridad. Y esto, porque el hombre quiere seguir aferrándose a valores muertos, persiste en una ceguera que es temor y no sabe vislumbrar un camino, una senda que tal vez esté en el muro contra el que choca su encierro. Precisamente en sus personajes fundamentales, en las mujeres en las que se da la lucidez y la conciencia, se advierte esa inadecuación: ellas saben que están en un marco de relaciones envueltas en la mentira y la inautenticidad, buscan formas en las que el engaño y la frustración desaparezcan, pero aun no las encuentran. La obra de Antonioni, desde "Crónica de un amor" hasta "El eclipse", es el ejercicio de una negatividad sobre esa inadecuación, de una descripción crítica de formas viciadas por el germen de la frustración y también el testimonio de algunos personajes hondamente humanos, que sobre la mentira y la rutina buscan la verdad de los senti-

mientos, la aventura de la más honda y ardua realidad.

Luego de varios documentales y de los largos metrajes "Crónica de un amor" (1950), "Los vencidos", "La señora sin camelias" y un episodio de "Amor en la ciudad", dirige el que podría considerarse su primer film importante: "Las amigas", basado en un relato de Pavese, del que supo extraer esa tenue y sugerente atmósfera hecha de climas densos característica de la narrativa del autor de "La colina", adaptándola —recreándola— a sus preocupaciones. El film se presentaba como una descripción en profundidad de un grupo de mujeres signadas por el hastío de una vida vacía y en la conciencia de la futilidad de sus existencias. Un clima de frustración, de absoluta gratuidad —característica ésta fundamental y permanente en su obra— preside todas sus relaciones y culminará en el suicidio de la más lúcida de las jóvenes.

El crítico Richard Roud en "Sight and Sound" vió en "Las amigas" un borrador de "La aventura": pienso que más que un borrador, es una visión panorámica de una región, que luego sería particularizada en el análisis minucioso.

En 1957, Antonioni da a conocer "El grito", un film desparejo, pero importante en cuanto agrega un elemento nuevo: el ineludible desenvol-

vimiento de los hechos que adquieren al final dimensión de tragedia. Una dimensión de tragedia que da importancia fundamental a los hechos cotidianos, al devenir constante, como si quisiera evidenciar que precisamente en el transcurrir de los días, en el tiempo enemigo, el hombre encontraría la forma de su frustración final. También, este film transmite de una manera más directa el sentido de la importancia del amor, como única posibilidad de comunicación, de afirmar la vida en un sentido. En "El grito", un hombre ve destruída su vida por el abandono de su mujer; la estabilidad, el sentido del mundo le es robado.

"La aventura", marca el inicio de la trilogía en la que Antonioni, ya en la seguridad de su medio expresivo, conduce sus relatos en una densidad minuciosa que convierte toda la obra en una depurada muestra de estilo, estilo que le da una individualidad neta, características propias que la distinguen del resto del cine italiano de postguerra. Su preocupación no va dirigida a los hechos, sino a la conciencia de esos hechos, buscando adentrarse en la interioridad de los personajes y aludir —más que evidenciar— las subjetividades a través de la objetividad de sus imágenes. Así, su obra aparece dentro de un amplio panorama de la cinematografía

italiana actual, como profundamente singular, indicando una dirección propia hasta ahora recorrida en soledad.

Hay un dato fundamental que, junto con los anteriormente señalados, sirve para caracterizar la obra de Antonioni. En todos sus films, existe una inclusión de lo que podría llamarse como núcleo dramático en el medio de lo cotidiano. Se trata de destruir los perfiles exagerados y de plantear los conflictos vitales de mayor profundidad dentro —y no simplemente en el marco— de la vida habitual, precisamente generadora del hastío, de la incomunicación y de la frustración. Este procedimiento, llevó a muchos críticos a hablar de desdramatización, cuando en realidad convendría designar tal forma como dramatización en profundidad.

En "La aventura", el viaje a las islas Eólicas era al menos algo que se apartaba de lo corriente, salía del marco del desenvolvimiento habitual. Ese viaje, ese recorrer de un paisaje extraño, indiferente, casi ascético, conjuntamente con la desaparición misteriosa de la joven, provocaban en la protagonista un estado generador de conciencia, el inicio de una aventura interior que sería un recorrer por la senda de los sentimientos hasta llegar a una aceptación de una rutina igual o peor a la inicial, pero tam-

bién a una aceptación, a una libertad en la situación en alguna manera positiva.

Y de esa extraña aventura, se da el paso siguiente hacia la noche, oscuro tunel de hastío, indiferente, tedioso recorrido por un camino que no conduce a ninguna parte y en el que chisporroteos gratuitos, luces de artificio, miedos y muerte, acompañan el deambular de la pareja de esposos envueltos en el absurdo de sus existencias. Aquella búsqueda que en "La aventura" comenzaba siendo exterior para transformarse paulatinamente interior, aquí parte directamente de los protagonistas, de su propio mundo subjetivo, idénticos a sí mismos, sumergidos en una conciencia dolorosa de su hastío.

En "La noche" nada hay que aparte del lineal desarrollo. De un desarrollo que culminaría en una afirmación desgarrada, absurda, en un intento de comu-

nicación luego de una jornada perdida. Pero todavía, hace falta algo más. Esa noche, aun tenía vestigios de oscuridad. Una luna muerta la alumbraba. Una luna, que sería finalmente cegada por "El eclipse", vuelta de tuerca definitiva. Acá, los protagonistas son los mismos e idénticos los personajes a los ya descritos. Pero, ahora, estos personajes adquieren una dimensión distinta, se convierten en objetos, en cosas entre las cosas. El sin sentido se agudiza, la soledad se convierte en un dato ontológico. Y una soledad, producto de un medio extraño a la más profunda realidad de los hombres, donde ya ni siquiera el amor vale la pena. Los hombres son derrotados por los objetos: una parábola de nuestro tiempo?

Santa Fe, 1963.

JORGE VAZQUEZ ROSSI

ORBITA TEXTIL

Lencería - Nylon - Artículos de punto

Córdoba 1060 - Local 2 - Rosario

VIVIR SU VIDA

El nombre de Godard nos parece ya ubicable entre los realizadores que, con cada film, obligan a meditar, a la vez que con las interpretaciones más dispares, a que corran la tinta y las polémicas.

Aunque son sólo tres las películas estrenadas de su aún corta filmografía (**Sin aliento** y **Una mujer es una mujer** anteriormente), con **Vivir su vida** creemos poder iniciar un acercamiento a su obra y a sus intenciones.

"Vivir su vida" aparece inmediatamente como un film rigurosamente sincero. Los malabarismos formales que en sus obras anteriores se podrían haber juzgados gratuitos, se justifican con ésta, o, como veremos, toman otra significación.

Esto como primera visión de su apariencia; pero, al tomar desarrollo su historia —"doce cuadros en la vida de una mujer que dando su cuerpo conserva su alma"—, surge con claridad la sinceridad, el respeto y la modestia de su autor frente a ella.

El tema de una muchacha simple enredándose en el sistema de prostitución que la sociedad ha creado meticulosamente, y su posterior imposibilidad de redención, implican: 1) una actitud de dejar de la-



do las cuestiones intelectuali-
zadas y los seres excepciona-
les (que habían sido uno de
los rasgos definitorios de la
Nouvelle Vague) y 2) un afán
(también ausente en ese mo-
vimiento) de testimoniar, de
asumir de manera lúcida y crí-
tica ciertas formas de la rea-
lidad.

Si es cierto que "...con la
apropiación de formas se in-
troducen contenidos..." (1),
con el acercamiento al estilo
de Brecht de narración en blo-
ques, con títulos para cada uno
indicando claramente los cen-
tros de la acción y aún sus
objetivos, aparte de constituir
un alejamiento decidido de la
narración de tipo lineal, de la
crónica, hacia la elección de
momentos claves de los nudos
de la acción, y en base al mon-
taje de ellos estructurar una
historia con personajes y si-
tuaciones típicos, con extraña-
miento del espectador, logrado
por las pantomimas introduci-
das, el trozo de otro film, las
historias relatadas por algunos
personajes, como las escenas de
"teatro en el teatro" de Brecht,
al producirse en la pantalla un
enfrentamiento entre actores y
público, el espectador cobra
mayor conciencia de su situa-
ción, acentuándose por lo tan-
to su aspecto crítico, rompién-
dose la sugestión.

Este acertamiento estilístico,
continuamos diciendo, llevaría
a Godard en el plano de los
contenidos, a hacer un film di-

dácticamente realista, y la se-
cuencia que nos parece admi-
rable es aquella en que, ade-
más de adelantarse la histo-
ria de Naná, se desmenuza es-
tadísticamente todo el engra-
naje creado para la prostitu-
ción. Desde los precios, hasta
detalles de la estudiada prepa-
ración; desde los distintos ti-
pos de clientes hasta los tris-
te paseos por las calles de Pa-
rís. Lo que nos asombra es que
en toda esta legislación, en to-
do este "aceitamiento" del en-
granaje (indignante en sí mis-
mo), Godard desenmascare la
intrusión y el manejo hecho por
individuos delincuentes, pisto-
leros, a los que admirablemen-
te caricaturiza, como en los
films americanos los gangsters,
en los tiempos de la ley seca.
Aquí Godard llega al realismo:
al poder fusionar la objetivi-
dad de la realidad y su luci-
dez crítica con la imagen ar-
tística.

En el plano moral las pro-
posiciones son de tipo existen-
cial: "Así el primer paso del
existencialismo es poner a to-
do hombre en posesión de lo
que es, y asentar sobre él la
responsabilidad total de su
existencia" (2). Ante una co-
lega que trata de justificarse,
Naná responde: "Somos siem-
pre responsables; muevo la
mano, yo soy responsable; tra-
to de no parecer responsable,
soy responsable".

Si bien la actitud es clara y
comprometida, encarada como

método de interpretación de la realidad es limitada, en cuanto parte del sujeto separado ontológicamente del mundo. La resignación como esencia: un desconocido ha pasado su brazo sobre el hombro de Naná; en la pantalla Juana de Arco es requerida para el sacrificio y los lágrimas que han aparecido en los maravillosos ojos de Anna Karina adquieren la misma resignación ante el destino que el rostro lloroso de la Falconetti.

La muerte es el gran tema ordenador de "Sin Aliento" y "Vivir su vida", tanto en aquella como en ésta, otorgándole unidad a todo lo largo de su desarrollo, apareciendo en pequeñas anécdotas, citas, y culminando con la muerte final del héroe (lo que puede equivaler también al intento de hacer una tragedia).

En "Sin Aliento" la muerte tomaba un sentido estrictamente filosófico: angustiaba y limitaba la vida y tomaba la importancia de ser el final de una vida insatisfecha, incomunicada.

En "Vivir su vida", por el contrario, la muerte aparece como redención ideal, o como imposibilidad de redención de una vida ya imposible de rescatar de la vil explotación.

Cuando Naná encuentra el amor y decide redimirse, unos hombres la sacrifican absurdamente (entre ellos su explota-

dor, que ha decidido revenderla) en una escena que tiene referencias directas al requerimiento de Juana de Arco. Naná, como "Porthos el grande" en el relato del filósofo, cuando se detiene a pensar muere.

Entre otras cosas, es importante agregar la conversación de Naná con el filósofo (Brice Parrain, célebre filósofo, autor de una obra sobre los diálogos platónicos), donde se habla de la primacía del silencio sobre

Textos

primarios

secundarios y

universitarios

Filosofía - Derecho

Economía - Historia

Literatura - Diccionarios

Envíos al interior

Librería HUEMUL

Av. SANTA FE 2237

T. E. 83-1666 Bs. Aires

las palabras, la necesidad de retirarse un tiempo ascéticamente al silencio y luego volver a la vida, de que, aunque las palabras confundan, debemos intentar siempre la comunicación, "pues ésta es irrenunciable, pues ésta es humana".

La fotografía de Raoul Coutard ("Sin Aliento", "Jules et Jim") logra unificar en sus grises los rostros y la tristeza de un París muy pocas veces vis-

to en cine; la música de Michel Legrand entrecortada como el film, y completando con su leit-motiv la nostalgia del rostro de Anna Karina.

Buenos Aires, 1963.

- (1) Anotaciones: Contemporaneidad y Cultura. Roberto V. Raschella. Número de "Lyra" dedicado al cine argentino.
- (2) El existencialismo es un humanismo. Jean Paul Sartre. Editorial Sur, Buenos Aires.

NEMESIO HECTOR JUAREZ



EL PROCESO

Dirección: Orson Welles. (Guión basado en la obra de Franz Kafka).
Fotografía: Edmond Richard. Decorados: Jean Madaroux. Compaginación: Yvonne Martin.

Intérpretes: Anthony Perkins, Orson Welles, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Elsa Martinelli, Akim Tamiroff, Madeleine Robinson y otros.

Cada film de Orson Welles provoca alaridos de entusiasmo y la palabra "genio" es aplicada sin retaceos. Los elogios, aún en los críticos más sobrios, se repiten en superlativo y las reflexiones sobre los valores de sus obras llegan a ser tan barrocas como las obras mismas. Por todo esto se hace muy difícil no incorporarse al coro laudatorio y decir, humildemente, que **El proceso** no nos parece un film de excepción. Más aún, creemos que está lejos de ser la mejor película de Welles.

Cuando **El ciudadano** conmovió a los hombres de cine con toda su brillante originalidad formal, al mismo tiempo que tocaba aspectos del modo de ser norteamericano que todavía hoy tienen vigencia, cabían los gestos de admiración. Se trataba de algo distinto, valiente, inesperado en Hollywood. Era el romper con los clichés, la producción en serie y

la mediocridad. También **Soberbia** ofrecía motivos para el entusiasmo; pero en las obras restantes, sin dejar de reconocer méritos muy particulares, ha habido tal vez más énfasis del que correspondía en los elogios. Y Welles llegó a parecer a veces más un niño terrible que un genio. Su concepción de **Macbeth** tenía interés, como lo tenían **La dama de Shanghai** y **Sombras del mal**, pero quedaban un margen para la discusión en un estilo no siempre riguroso y con algo de exhibicionismo. Es posible que el genio pueda ser confundido, por un crítico poco avisado, con afán exhibicionista, pero, siempre existe el derecho a la equivocación.

En **El proceso** no sólo se reúnen todos los elementos que constituyen la mitología Welles, es decir, su no conformismo, su —por qué no decirlo—, narcisismo y la forma recargada de un lenguaje que se basa en la violencia de la imagen, sino también la potencia de otro creador único: Kafka. Pero del encuentro no surge el impacto que era de esperar. Welles da “su” versión de Kafka y, aunque muy respetable, no llega a transmitir la fuerza de la novela. Welles sigue siendo Welles, no se “somete” a Kafka y ofrece una película fundamentalmente fría, con imágenes que quieren ser escenografía para el texto de la obra. Y en esas imágenes, planeadas con preocupación por la originalidad pero sin verdadero ensamble con la anécdota, hay muchos aportes innecesarios del director mientras fueron suprimidos detalles que tenían significación en el libro. Welles, por ejemplo, da importancia fundamental al lugar de trabajo de K. La mecanización fría del ambiente, su fealdad calculada dentro de cierta estilización, parece más adecuada como escenario de “1984”, la obra de Orwell, que para “El proceso”. Ese énfasis puesto en la faz exterior para marcar lo que Welles considera importante, no se repite en cambio en lo que corresponde a los lugares de la “justicia”. Pese a algunos hábiles desplazamientos de cámara y una escenografía de corte impresionista, no se percibe ese clima asfixiante que Kafka logra en su obra. En otros momentos Welles convierte en escenografía lo que para el novelista servía como elemento lateral para acentuar un momento: los vecinos que se asoman a las ventanas en el comienzo del libro —y del film—, en el primero dan un matiz particular a la circunstancia que vive el protagonista, mientras en la película apenas si llegan a constituir un detalle más del decorado.

Las trasposiciones de Welles en lo que respecta a personajes, tampoco contribuyen a hacerlos más claros ni facilitan la ya difícil comprensión de los creados por Kafka. No es cuestión de pedirle fidelidad al texto; se trata sólo de exigir esa unidad de fondo que debe caracterizar a un buen traslado al cine de piezas literarias. No se entiende, por ejemplo, que razón de síntesis puede haber hecho que en el personaje de la señorita Burstner se confundiera el de Elsa, ni que la amiga de

aquella efectúe una mudanza en sentido contrario al que describe la novela. Salvo que con ello se haya buscado solamente una salida a exteriores, lo que si bien es cierto brinda una secuencia de rara calidad plástica, no da al episodio su verdadera dimensión.

En la elección de actores parece haber prevalecido un criterio de "gran elenco" que no estaría muy de acuerdo con la rebeldía tradicional de Welles. Anthony Perkins no sólo no da las características físicas del personaje de Kafka —que podían no ser respetadas rigurosamente, es cierto, pero dentro de cierta transcripción que aquí no existe—, sino que actúa con una frialdad que no le vimos en otros trabajos. Su Joseph K. es una figura sin vigor que difícilmente puede ser puesto en una misma línea, aun dentro de otra concepción, con el original. Jeanne Moreau, siempre con ductilidad de gran actriz, hace su personaje cabalmente, pero como ya queda dicho, está desvirtuado en el guión. La sorpresa está constituida por Romy Schneider, que luego del fracaso en **Bocaccio**, bajo la dirección de Visconti, da aquí una prueba de interpretación de categoría. Es también homogénea la labor de las figuras de relieve reunidas en papeles a veces brevísimos, como así también es justicia destacar que Welles aparece muy sobrio en la composición de su abogado.

Pese a todas estas reservas, creemos que **El proceso** no es, ni mucho menos, una película rechazable, pues tiene detalles de fotografía, montaje y encuadre que no desdican las mejores obras de su realizador; pero analizada en conjunto y sobre todo, en relación con el fondo, los valores extraordinarios que se le atribuyen se nos aparecen exagerados. Es el tiempo, con todo, el que decantará lo que en **El proceso** hay de meritorio y dará su verdadera dimensión. Habrá que ver si dentro de veinte años o más, este film conserva, como **El ciudadano**, su vigencia.

Rosario, 1963.

R. J. P.

GOMEZ DE LA SERNA

en su

"AUTOMORIBUNDIA"



Antes de morir quiso Ramón Gómez de la Serna adelantarse quince años a su muerte para ofrecernos en la perspectiva totalizadora de su "AUTOMORIBUNDIA" (Edit. "Sudamericana" Bs. Aires 1947) el nombre, la teoría y el testimonio de esta actitud española ante la vida que consiste en "desvivirse", es decir, en ir abandonando uno a uno los vestidos, más o menos suntuosos o harapientos, de la comedia humana, hasta quedar desnudo en el puro volumen, sin trampa ni cartón, de la propia, concreta, intransferible realidad personal.

Mucho antes de que hubiese nacido el presuntuoso género literario de las "memorias" o "autobiografías", ya hacía siglos que existía en España la "automoribundia", y así es como Jorge Manrique, Fernando de Rojas, Lope o Quevedo nos han dejado en sus obras, en sus cartas o en sus vidas, testimonios de esa apasionada y comprometida forma de vivir que es la "automoribundia".

Aquí vemos también funcionar esa incómoda, escandalosa e incomprensible paradoja española de la "tanatofilia".

El español parece siempre fascinado por la muerte, no por indigencia vital o resentimiento alguno de índole moral, psicológica o cultural, como se ha pretendido, sino por un celosísimo sentido de su originalidad, de su singularidad personal. Por eso le impacienta el ropaje de la antigua y moderna farsa y quiere llegar cuanto antes al despojamiento absoluto, a la desnudez total, a la última y dura realidad de la calavera.

El español es alérgico a las "memorias" porque no necesita justificarse ante ningún tribunal humano por lo que ha hecho o ha dejado de hacer. Por eso se adelanta con dignidad, prosopopeya y humildad para declararse "culpable" ante el único tribunal inapelable e indefectible: el de la misericordia divina.

Todo lo demás es feria y engaño, pero como mientras tanto da gusto vivir, el español agota las esencias carnavalescas de la vida colocándose las más grotescas, las más crueles, las más feroces máscaras, sólo por el gusto de quitárselas en el día del Juicio Final y comprobar que ninguna valía más que otra.

Estaría uno tentado a ver en el español "automoribundo" una especie de "proto-existencialista", con su desaforado sentido de la libertad y la conciencia de su radical finitud. Sin embargo nada más opuesto que la categoría existencialista de "ser-para-la-muerte", inventada por un medroso profesor alemán de filosofía y manufacturada posteriormente en París para "uso externo" de falsos bohemios y jovencitas, y la fuerte, ascética y digna "automoribundia".

El "automoribundo" es precisamente lo opuesto al existencialista y al suicida. El existencialista, como el suicida, es un desesperado de la eternidad, un idólatra del tiempo, de lo relativo, de lo finito. Por el contrario el "automoribundo" es un desesperado del tiempo, un apasionado de lo absoluto, un impaciente de eternidad. Santa Teresa es la "gran doctora" de la "automoribundia": "Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero".

Pero no solamente el místico, sino también el anarquista y el fanático —la otra cara de la realidad española— son también, a su modo, unos desesperados del tiempo y de lo relativo, unos impacientes de lo absoluto, de lo indefectible y sin mácula. Baroja, gran cronista del anarquismo español, ha dicho que "lo mismo da estar bien que mal" y ha titulado una de sus novelas con el sugestivo nombre de "Cesar o nada".

Lo malo del anarquista y del fanático no está en su desprecio de lo intramundano, ni en su deseo de que salte por el aire la farsa renovada del "contrato social", sino en querer organizar por sí mismos, y no en sí mismos, el Juicio Final. El anarquista y el fanático son, además de "automoribundos", unos "furibundos" y esta es su herejía.

La "automoribundia" ha continuado prodigándose como género literario, como estilo artístico o, simplemente, como forma de vida en la España moderna y contemporánea: Goya, Larra, Unamuno, Gutiérrez Solana, Antonio Machado, Cela, Manolete o Buñuel, han comprendido y expresado insuperablemente el ascetismo trascendental de la calavera y las esencias carnavalescas de la vida. Pero a algunos les ha faltado humildad y han caído en la herejía del "furibundismo".

Ramón es quien ha sabido vivir y expresar más quintaesenciadamente en la España moderna la ortodoxia "automoribúndica". Su cargo de "cronista oficial del circo" le ha prestado seguramente esa humildad, ese equilibrio, ese "ecuyerismo" que salva de la "furibundez".

"¿Qué es Ud.?", preguntó un día a Ramón un periodista político. "¿Yo?" —contestó— "soy lo más que se puede ser: teocrático, pero no ejerzo".

Nadie que conozca la seriedad con que el español se entrega a la pirotecnia podrá menospreciar el género "ramoniano" de la "greguería". Encender fuegos que lleguen hasta Dios: he aquí la gran pasión española (desde la quema de herejes al incendio de iglesias). Y si en las fallas valencianas se en-

saya todos los años el incendio del mundo entero, Ramón ha hecho estallar en la pólvora lírica de sus "greguerías" los pesados mamotretos de la literatura universal.

Ramón ha sido durante muchos años el fallero mayor de la vida literaria española y nadie como él ha visto mejor la futilidad última del soñar y crear.

Pero ya va siendo hora de dejar que en este homenaje póstumo resuene la voz invitada de aquel que ha completado la difícil tarea del "desvivirse", de aquel que ya ha aplacado en la fuente irrestañable del SER esa enorme, patética sed de realidad, de sustantividad, de eternidad, del español "auto-moribundo".

"En resumidas cuentas viví y no supe lo que era vivir".

"Sin embargo el gran consuelo de perder la vida es que uno muere, pero los grandes ideales van a seguir viviendo y nunca el mal podrá en definitiva con el bien".

"En conclusión la vida es una vida estrellada, aunque tiene el deber de su seguimiento pase lo que pase".

"Uno en la vida es un jueguista triste de la muerte".

"Solo hemos imitado el vivir".

"Hay un momento supremo en que le andan a uno ya por las venas los ratoncitos de la muerte".

"Sentimos que corre muy de prisa la película, y oímos el tic-tac frenético del aparato de proyección".

"Mal síntoma: que nuestra razón nos de demasiado la razón".

"Todo lo escrito será como aquella mitra de papel que colocaban a los encarizados al irlos a quemar. Así iremos al cenizario".

.....
"Estamos matando el tiempo".

"Nos corresponde una matanza de tiempo —cacería— y cada cual la mata como pueda".

"He muerto un poco en la palabra y en la onda, un mu-

cho en los trabajos sueltos, pero me he hecho un modesto sarcófago de libros”.

“Ahora espero la hora de las ultimidades”.

“Ya estamos en el funiculí-funiculá, el estribillo incomprendible pero insistente”.

“Lo que no ha podido hacer nadie es vivir indefinidamente. Por eso yo compadezco hasta a los que admiro”.

“Llego a creer que el mundo, cuando pase su primera representación tendrá una segunda y se repetirán idénticamente, con la mayor precisión y exactitud, todas las cosas que han sucedido en la primera”.

“Esto o la inmortalidad que compense de que no se repitan las cosas”.

“Ya tengo reloj de vena —más conminativo que el de arena— con sutiles pálpitos que señalan las horas de augurio”.

“La continuidad geológica del vivir humano consiste en colocar una capa de vivos sobre una capa de muertos. Pertenecemos al período modernario y después vendrán otros que pertenecerán al post-modernario”.

“Todos llegaremos a estar “a pré”. Todos tendremos un pasado de muertos igual a los que ha habido hasta nosotros. Tenemos que ayudar al porcentaje de muertos de cada día. No se puede enterrar siempre los mismos muertos todos los días”.

“Que no se rían los hombres futuros de nosotros porque no avanzó nuestro tiempo hasta sus invenciones y mejoras. No tuvimos más remedio que quedarnos en anticuados para que ellos pudiesen nacer y ser más modernos”.

“Entraremos en el reino de los saltamontes desconocidos y que nos dejen tranquilos bajo la tierra que no habla”.

.....

“Toda sabiduría sobra en el otro mundo y solo vale lo bueno o lo malo que uno fué. Lo mejor que tiene la muerte es que gracias a ella no hay ya la obligación de mayor sabiduría”.

“Somos piedra, agua y barro. El alma es lo único grande y es un préstamo que devolveremos a Dios. Al cuerpo puede darle por recomerse —autofagia-final— pero el espíritu no se

recome a sí mismo, sino que crece en grandeza con el tiempo si mostró bien el que le tocó vivir”.

“La inmortalidad es un don de Dios porque la inmortalidad que ofrecen los hombres será mortal como ellos. No puede comenzar la eternidad al morir. Es una cosa que continúa. No podría creer en la inmortalidad si no la hubiese visto siempre en medio del sueño de la vida como claraboya dede cristales y luz en el patio del ser”.

“Hagámoslo todo para irnos más dignamente cuando el corazón diga ;basta!, y llegue el sanseacabó”.

.....
“Para tan pequeña criatura tan gran biografía. Este es el contraste que quería provocar”.

“Ya soy inmortal”.

“¿Y ahora qué?”

“Lo que he hecho es utilizar ese margen de pecado que creo posible para mayor aseveración y densidad de la virtud, para mostrar mejor las razones de arrepentimiento y para que se vea que Dios no ahoga el pensamiento”.

“El pecado es perdonable, la herejía propagada no. Que lo herético quede denunciado por mi, ya que lo peor que se puede ser es empedernido o relapso”.

“Que como cuando me voy a dormir las últimas palabras de este prólogo sean para impetrar la infinita misericordia de Dios”.

Rosario, 1963.

(Textos de “Automoribundia”. Edit.
“Sudamericana”. Buenos Aires 1947)

ALBERTO GARCIA FERNANDEZ

JORGE RIESTRA

Sólo como un mero formulismo cabe la presentación de Jorge Riestra, escritor. A tal fin, estos datos: en 1950 obtuvo mención en el concurso organizado por el Consejo del Escritor por su cuento El espantapájaros, relato lírico que delata la influencia kafkiana; en 1960 el jurado del concurso de la Compañía General Fabril Editora recomienda la publicación de Salón de Billares. En esta década, (en la que median cuentos, conferencias) el cambio experimentado por Riestra es profundo. Sus temas, su estilo: su modo de decir, ha variado. En 1962 publica Taco de ébano, cuatro cuentos entre los que se destaca el que da título a la recopilación.

Tanto en Salón de Billares como en Taco de ébano, Riestra nos muestra ciertos aspectos de la realidad argentina. El café. Sus hombres. La psicología del grupo. Nos demuestra que, sin necesidad de abordar un problema de honda raíz social, puede llegarse a calar hondo en la vida de la comunidad.

La cordialidad de Jorge Riestra allanó toda posible dificultad en el transcurso de la entrevista.

Dada su particular predilección por el tema del café y sus humanos personajes (que tan bien sabe caracterizar) surgió la primera pregunta:

—Salón de Billares tiene el sabor real de lo vivido, ¿es autobiográfica?

—Yo no sé actualmente cómo puede escribirse sobre algo que no se haya vivido o visto vivir. Pero esto no quiere decir que mi novela sea autobiográfica. Tiene elementos, los fundamentales, sacados de una realidad que conozco muy bien y que quiero. Pero no hay que olvidar que para un escritor un sueño puede gravitar más que un diploma, que una ocupación o que un viaje

—o que los tres juntos—. Eso no lo dicen las biografías. Sólo lo sabe el escritor. Es su gran secreto, su gran poder.

Hablamos sobre la preocupación existente en toda manifestación espiritual por aprehender nuestra realidad, por autodefinirnos.

—¿Cree que hay una búsqueda del ser nacional en los escritores argentinos?

—Sí, creo que hay tal búsqueda en los escritores argentinos, pero no creo que alguien pueda presentarla como una novedad, porque ¿qué otra cosa hicieron, de acuerdo con su manera, con su tiempo, con sus propias intuiciones e ideologías, Echeverría, Sarmiento, Miró, Payró, Sánchez, Martínez Estrada, Arlt? Y la enumeración no es, por supuesto, exhaustiva. Me parece que lo que determina que este tema esté tan de moda, digamos, es que en materia literaria el país estuvo dirigido en los últimos treinta años por grupos que miraban demasiado hacia Europa y estaban impregnados de lo que se ha llamado —harto discutiblemente— “literatura de ideas universales”. Esto no significa que no hubiera escritores que se preocuparan, y muy en serio, de ese “qué somos los argentinos”, sino que tales escritores estuvieron un tanto trabados en su posibilidad de difusión, y naturalmente, que no les tocó una sola hoja del laurel distribuido precisamente por el grupo director. Pero en este país, que ha sufrido tanto, se han removido cosas que parecían inmutables, y esa emoción ha hecho que ciertos moldes opresivos se rompieran como represas de papel. Y esto es lo que vemos, a mi entender, los escritores argentinos, sobre todo los de mi generación: otra posibilidad de expresión, otro “clima”, en el que van entrando, quieran o no quieran, todos, aun los que todavía pretenden seguir distribuyendo los laureles. Porque así es la historia. Y que el escritor argentino mire su contorno e intente penetrarlo y ahondarlo, me parece algo completamente natural. Porque si somos realmente un país, tiempo debe significar para nosotros, como para todo individuo que realmente lo sea, maduración. No hay que olvidar que, frenando el aluvión inmigratorio, están entrando a vivir generaciones íntegramente argentinas. Y agrega de inmediato: —Otro problema

que no se puede subordinar dado que de literatura se trata, pero que quedará para otra oportunidad, es el del lenguaje que se utiliza en esa búsqueda. Y algo más: que a esas dos palabritas, "ser nacional" hay que tomarlas con pinzas. Cuidado con intentar una definición tipo catálogo. Porque si el ser nacional es algo vivo, se resiste a toda cristalización. Y habría que averiguar todavía si hay "un" ser nacional. Y en última instancia, si conviene que lo haya.

—Hay en nuestros escritores preocupación por los problemas sociales?

—En cierta forma, lo anterior involucra a esta pregunta. En un país —en un mundo— tan politizado como el nuestro, los problemas sociales se le imponen solos al escritor. Y el escritor, programa político de por medio o no, no tiene más remedio que expresarlos en sus obras. Ahora bien, no necesariamente en todas o, si se quiere, en ninguna. Que yo tenga una íntima preferencia por ese tipo de escritor disconformista que proyecta una luz sobre lo que realmente somos o no somos, no implica que desdeñe lo que algunos, con ligereza o sectarismo, han llamado literatura de evasión. Cada cosa en su lugar. Lo que se puede censurar es la evasión del hombre frente a los compromisos que como tal tiene ante los problemas de su hora. Pero otros amores mueven al escritor además de la ideología o de la sed de justicia. Si pensamos en que el mundo no tiene por destino destruirse y que seguirá buscando —y búsqueda ¿qué es sino conflicto?— la justicia y la libertad, no podemos menos que concluir que todos somos necesarios en los dominios del arte. "Oh luna, cuanto abril", dijo el poeta. ¿No debió escribirlo? Sí, está allí, vivo, y también sirve, a su manera, para transformar el mundo. Un tema trae otro. Hablamos de cine. Los europeos. Piense que si Fellini o Antonioni, verdaderos maestros, no hubiesen nacido en el siglo XX, —cine por excelencia— hubieran sido dramaturgos geniales.

Y aprovecho para preguntar:

—¿Qué opina usted del intercambio cine-literatura?

—Creo que el intercambio es beneficioso para el cine, que

gana el aporte de gente que sabe narrar con palabras. En cuanto al escritor, salvo la satisfacción de saber que sus temas llegan a grandes mayorías, no veo cómo puede beneficiarlo. Puede enseñarle una nueva técnica narrativa, como ocurrió quizá con el neorrealismo italiano, pero a esa técnica puede asimilarla como mero espectador. El cine supone colaboración, trabajo en equipo, y la tarea del escritor —para su bien o para su mal, pero es así— sigue siendo tarea solitaria, de pieza. No descarto una participación ocasional, pero de la permanencia pueden derivarse más peligros que otra cosa.

Me intereso por algún nuevo proyecto:

—Están en vías de publicación dos nuevos cuentos. Aparecerán en el mes de Octubre.

—Quiero saber aún algo más. Desde su posición de escritor argentino, ampliamente reconocido por la crítica: ¿hacia dónde va la literatura argentina?

—Antes hablábamos de una toma de conciencia en planos más amplios. Por ahí va. Yo no le deseo un solo camino. Realidad, transfiguración, mitología. Que sea creadora. Que nos testimonie, cómo fuimos, cómo somos, cómo queremos ser.

Y creo que estas palabras lo resumen todo.

Rosario, 1963.

María I. De Gregorio de Mac Pesenti.

El escritor rosarino Jorge Riestra, a quién más arriba se entrevista, acaba de obtener el premio "Leumann", de novela y cuento, instituido por la Sociedad Argentina de Escritores para autores del interior, por sus novelas "Salón de billares" y "Taco de Ebano".

Asimismo, en la sección ensayos, el premio "Joaquín V. González" fué otorgado al doctor Adolfo Prieto, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario, por su libro "La literatura autobiográfica argentina", que comentáramos en nuestra edición anterior. Nos complacemos en destacar estas meritorias distinciones.

Acerca de la

LITERATURA ITALIANA ACTUAL

Mario Sansone: "Orientaciones actuales de la Literatura Italiana". Buenos Aires, ed. Troquel, col. "El Mundo de Hoy", abril 1963. Trad. de Raúl G. Aguirre.

Frente a lo huérfanas que están las letras italianas en traducciones y estudios, en nuestro país, el presente trabajo, escrito especialmente para esta colección, sólo en parte constituye un aporte de valor, y no justamente en aquel que el título dado por la editorial (el original se titula más genéricamente: "Orientaciones de la literatura italiana") hacía esperar, ya que si puede ser de gran utilidad para quien quiera ampliar conocimientos acerca de las letras del siglo anterior, dejará desilusionado a quien espere un enfoque orientador y profundo sobre la actual producción literaria.

El concepto **orientaciones actuales** involucra temas, y enfoques al día. Máxime si se pretende —como dice en una de las solapas— examinar la **situación actual** de la disciplina, que el especialista encuentre "un dato o título de última hora", y "**prever direcciones futuras**". El ensayo de Sansone no responde en nada a tales pretensiones. Primero, en cuanto más de la mitad de la obra (158 páginas sobre 298 de texto), se dedica a analizar la literatura de fines del siglo XIX, presentada como antecedente, pero más desarrollada y estudiada general y parcialmente, en relación a la contemporánea, excesivamente esquemática, además de incompleta; segundo, por falta de actualización crítica, ya que llega sólo hasta movimientos de hace más de una década y superados hoy en la dinámica literaria del país, y sustenta criterios muy difundidos años atrás, que los últimos estudios crítico desarrollados en la península han demostrado apresurados, además de faltos de perspectivas y parciales.

Los primeros capítulos, especialmente aquellos sobre Carducci y De Sanctis, son agudos y acertados; Sansone muestra profunda versación sobre ellos, pero es un mérito que no hace al propósito esencial

de este estudio, faltando además una mayor atención a la proyección de esos autores sobre las corrientes de nuestro siglo.

La segunda parte del libro lleva el título de **La literatura del siglo XX**, lo que involucra ya una garrafal desubicación conceptual respecto al contenido, puesto que incluye a la "**scapigliatura**", **Fogazzaro**, **Pascoli** y **D'Annunzio**, típicamente ochocentísticos, aún cuando alguna de sus obras aparezca publicada después del 1900.

Los ensayos sobre Páscoli y D'Annunzio son indudablemente meritorios y acertados; pero no podemos decir lo mismo, desde el punto de vista conceptual, respecto de aquel dedicado al **decadentismo**. Sansone distingue bien las diferencias esenciales entre romanticismo idealista, realismo y decadentismo, pero no es tan exacto cuando pretende dar validez al término de **decadentismo** para toda la literatura del siglo XX. No es nueva esta interpretación, aplicada a toda la literatura moderna que adopte una actitud de ruptura con el pasado, o de rebeldía contra dogmas; en tal sentido se han involucrado movimientos subversivos aparecidos en Europa entre 1850 y hoy, como el simbolismo, el parnasianismo, expresionismo, satanismo, manerismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, etc. Esta posición crítica, sin duda polémica, puede tener asidero respecto a la poesía francesa, pero sólo muy parcial y limitadamente para las letras italianas. En efecto, después de la primera guerra, sobre todo con la revista **La Ronda**, hay en la península un llamado **al orden**, un intento de construir no olvidando el ejemplo regulador de los clásicos, tan consustanciado con el espíritu clásico (como lo hace notar el mismo Pavese en sus ensayos, aquí calificado como "decadentista"). Sólo los primeros años del siglo, hasta la guerra, responden a una tal tónica subversiva, y podrían involucrarse dentro de esa denominación.

En el capítulo sobre la "**scapigliatura**" o bohemia de Milán, —además de impropriamente ubicado en la parte dedicada a nuestro siglo— formula contradictorio juicio sobre **Carlo Dossi**, a quien reconoce primero como "el mejor dotado de todos" y luego comenta apenas al pasar, como autor secundario; falta además establecer la relación del movimiento con el criterio baudeleriano de la **unidad de las artes**, y lo que preanuncia del **fragmentarismo** de principios de siglo. Hay también un incomprensible olvido de **Ippolito Nievo** —no incluido tampoco entre los manzonianos— verdadero precursor de la narrativa contemporánea.

Ya dentro de nuestro siglo, Sansone —con posición crociana— examina bastante negativamente la acción de los escritores y pensadores que agitaron el mundo literario de esos años, y que abrieron brechas para quienes más tarde, despojados de pasionismos estériles, supieron dar resultados positivos a esas ideas por ellos intuídas. Presenta en

cambio a **Croce** como al verdadero impulsor de toda la cultura posterior y como maestro indiscutible. Sin negar el valor extraordinario de Croce, sobre todo de su sistematización literaria, histórica y filosófica, así como su singular cultura, recordemos que su labor está más relacionada con el avance crítico que se produce en la segunda mitad del siglo pasado, con De Sanctis, y que sus ideas se entroncan con el idealismo hegeliano. Sabemos, también, que los movimientos revolucionarios del siglo XX nacieron de una actitud anticrociana —como las revistas “Leonardo”, “La Voce”, “Lacerba” y el futurismo— y que Croce es responsable de muchos juicios injustos e incomprensivos hacia escritores importantes de nuestra época, que perduran en Sansone (por ejemplo, sobre Ungaretti, en quién sólo ve un innovador formal, un caligráfico, ignorando y tergiversando su sentido humano).

La misma raíz tiene el inexacto e injusto juicio que formula sobre **Papini**, de quien afirma que sus obras “no resisten al tiempo” —mientras Papini es uno de los escritores más leídos actualmente, sucediéndose asombrosamente sus ediciones y traducciones—; que son “carentes de vigor, de pensamiento y de estilo” —cuando fué uno de los más apasionados y enérgicos polemistas, por ello mismo tan combatido y atacado— y que aquellas de crítica e historia literaria son “decididamente negativas”— cuando **Dante vivo**, por Sansone citada, aún en su heterodoxia dantista, es uno de los más originales y sugestivos aportes para nuevas interpretaciones y esclarecimientos en torno al máximo poeta italiano.

Dentro de la poesía de nuestro siglo, ya aludimos al error de ubicación de **Ungaretti**, de quién sólo señala sus “innovaciones y refinamientos estilísticos”, soslayando la trascendencia de su contenido, posición que fué, durante mucho tiempo, la base de la resistencia contra Ungaretti, hoy ya totalmente superada por la última crítica, que Sansone ignora en su bibliografía (como los estudios de Alberto Frattini, Leone Piccione, Gaetano Mariani, etc.); hay además incomprensión del proceso ideológico del poeta, al juzgarlo como negativo y pesimista, sin fe alguna, en **La Alegría** y en **Sentimiento del pasado**, cuando estas obras se caracterizan justamente por ensalzar un impulso, un anhelo vital por sobre la crisis humana de la guerra, por buscar elementos del pasado y elevarlos a símbolos míticos que abren el camino hacia la fe. **Umberto Saba** aparece mal situado, luego de los herméticos, cuando fué uno de sus antecesores, además de ser tratado en forma brevísima y superficial, ignorando así su proyección esencial en la poesía contemporánea italiana. Igualmente rápido y superficial es el trato dado a **Cardarelli**; hay además omisiones imperdonables, como **Carlo Betocchi** y otros poetas de primera línea.

En cuanto al **teatro**, toda la experiencia del siglo pareciera reducirse a **Pirandello**. El autor más representativo de la actualidad, **Ugo Betti**, aparece como simple **epígono** (!!!) de aquél, igual que **De Filippo**, mientras que autores que han dado ya obras fundamentales al teatro europeo, como **Fabrizi, Giovanninetti** y **Bompiani**, son para Sansone apenas "recientes y prometedores" (!!!)

El estudio de la **narrativa** se centra sobre el período entre las dos guerras y el neorrealismo, ignorando cuanto la novela y el cuento han aportado de renovación en los últimos 10 o 15 años; no menciona siquiera a escritores representativos como **Calvino** y **Buzzatti** (no tan **nuevos** como para no poder estudiarlos). Además, dentro del período entre ambas guerras, tampoco menciona a auténticos precursores del neorrealismo, como **Ignazio Silone** y **Curzio Malaparte**, ni la polémica que llenó esos años entre provincialismo y europeísmo ("strapaese y stracittá"). **Corrado Alvaro**, figura clave de ese período, aparece juzgado un tanto displicentemente, ignorando juicios fundamentales sobre su obra (como el magnífico estudio de **Carlo Bo**, **Realtà e poesia di C. Alvaro**, de 1958, ignorado en la bibliografía), y desconectado además de **Bontempelli** y del **realismo mágico**, del que es máxima concreción.

En cuanto al **neorrealismo**, yerra drásticamente al presentarlo como producto de "un unánime fervor de los espíritus" en postguerra, de la fe "en una unánime capacidad constructiva del pueblo italiano", puesto que en realidad este movimiento nació **durante la guerra**, y con un espíritu amargamente despiadado de análisis de la realidad contemporánea, como expresión de una generación bestialmente sacudida por el trágico desenlace de los errores del pasado, que quiere juzgar documentando sus consecuencias.

Por otra parte, incluye como neorrealista a **Moravia**, insistiendo en un error que ya hoy está desestimado por la crítica más severa y actual, puesto que sus obras esenciales nacieron antes de la segunda guerra y como expresión de un peculiar realismo morboso de origen germano con netas influencias existencialistas; no cabe tampoco la interpretación de **La Romana** y **La Campesina** como obras de apertura a nuevas formas positivas de vida, ya que hay en las mismas todo el determinismo pesimista de su pensamiento, corroborado por sus últimas obras, la segunda serie de **Cuentos Romanos** y **La Noia**, ignorados por Sansone.

También está mal calificado **Piovene**, superficialmente unido al espíritu de **Fogazzaro**, en lugar de entroncarlo con las tendencias del 600, así como del psicologismo contemporáneo.

También en el estudio sobre la **crítica** posterior a Croce, hay imperdonables omisiones (no existen para él críticos de primera línea co-

mo Carlo Bo, Giacomo Debenedetti, Giorgio Pullini, Gaetano Trombatore, Giacinto Spagnoletti, Leone Piccione, etc.).

Una palabra, finalmente, para las **bibliografías**. La italiana, de Sansone, amplia y exhaustiva en cuanto al siglo XIX y primeros decenios del XX. Parcial y escasísima en cuanto a la literatura actual, ignorando trabajos fundamentales aparecidos en los últimos cinco o diez años. Aquélla en castellano, aporte del traductor, meritoria como intento, pero incompleta, ignorando buenas traducciones de obras narrativas y poéticas (por ejemplo "Gente de pueblo" y "Los que tuvieron veinte años", de Alvaro).

Rosario, 1963.

Eugenio Castelli



CUENTISTAS ROSARINOS

José Carlos Gallardo: "Memoria primera". Rosario, editorial Hormiga, 1963.

El género autobiográfico tiene en la historia literaria muchísimos y valiosos ejemplos; pero creemos que pocas veces un escritor ha alcanzado a objetivar de tal manera poéticamente las imágenes de su infancia como lo hace en este pequeño volumen de estampas narrativas José Carlos Gallardo. Quizás la distancia, junto a la apertura de los nuevos horizontes americanos, han favorecido al autor —actualmente radicado en Rosario e incorporado ya plenamente a su mundo cultural— para colocar ante sí el mundo granadino que rodeó sus primeras experiencias vitales, las peculiarísimas y sugestivas figuras humanas que lo poblaron y todo el dramatismo de un nacer a la vida en ritmo de lucha —situación que explica el clima de auténtica picaresca que se respira en sus páginas— y elevarlo, mediante la transposición creativa, a un tal plano en que los personajes se escapan de sus manos como tales, para ir a revivir —fugados del plano psicológico del recuerdo vivenciado— como seres humanos completamente autónomos de toda intención literaria. De allí la fuerza singular que mana de "Memoria Primera": la fuerza de lo auténtico, y por ende universal.

No podemos dejar de sentir tampoco la presencia del poeta, que, no obstante la entrega total del creador a su mundo, asoma a cada

instante, tanto en la riqueza de las imágenes, como en el deleitado sumergirse en colores, sonidos, ritmos, que dan especial calidad y densidad a su prosa, alternando con la ligereza espontánea y vital de otras páginas.



Lujan Carranza: "Los gritos". Rosario, Establecimientos Gráficos Molachino, 1963.

Amasado su estilo en el periodismo, con todo lo que el oficio implica de simplificación de medios expresivos y de esencialidad formal; ensayada ya su búsqueda de imágenes en la poesía; y probada la experiencia creativa de largo aliento que es la novela, Luján Carranza encuentra la plenitud de su capacidad literaria —revela sus verdaderos valores, diríamos nosotros— en el mundo más constreñido, más denso, y por ello más exigido de tensión dramática, del cuento.

Así como en "Las casas del cielo" —su novela también recientemente publicada— supo mostrar una singular capacidad para la pintura ambiental, en "Los gritos" se muestra extraordinaria conocedora del alma humana, capaz de una penetración psicológica singular.

Aunque con situaciones argumentales, los siete cuentos que integran este volumen, están íntimamente unidos por una común situación psicológica: criaturas humanas oprimidas, ahogadas en sus personalidades por la presión de otras voluntades absorbentes, que, tomadas en el momento más crítico de la angustia provocada por la represión, asumen finalmente una actitud de rebeldía —el "grito" en el simbolismo literario— que no es sino una voluntad de afirmar decisivamente la propia individualidad, aún cuando el conseguirlo equivalga a la propia aniquilación material. Es inteligente, en tal sentido, el orden dispositivo de los cuentos, ya que el que abre el volumen, "La culpa de Ian", es de extraordinaria eficacia para definir esa instancia psicológica que fundamenta la unidad esencial de los relatos.

Son los más valiosos, en tal sentido, además del que acabamos de citar, "Su propia sed" y "Adrián Farías, abogado", por la veracidad psicológica de sus personajes, así como por la capacidad de tensión dramática lograda. En un plano de mayor originalidad, la historia del perro cuyo ladrido y cuya rabia canina encarnan una proyección de aquella misma rebelión humana (en el cuento "Igual que los hombres", de título ya definitorio).

En cuanto a los dos últimos relatos ("El biombo y las manos" y

"Las fuerzas negativas"), aún dentro de una misma temática inicial, muestran en Luján Carranza una intención de incursionar en un plano metafísico, haciendo jugar en los destinos humanos fuerzas misteriosas que abren sugestivas posibilidades para futuras creaciones, ya que aquí aparecen con una cierta indecisión que diríamos casi de inseguridad doctrinal, puesto que no logra intuirse su verdadera naturaleza (el destino?, fuerzas divinas?, o simplemente espíritus indefinidos?). Pero, no lo negamos, con cierto halo poético en su misma entresonada indefinición.

Rosario, 1963.

E. C.



COMENTARIO A

GABRIEL MARCEL

Carlos Sforza: "Comentario a Gabriel Marcel". Cuadernos de "Crisol Literario". Victoria - Entre Ríos, 1963.

La investigación literaria y la literatura francesa francesa contemporánea deben a la pluma de Carlos Sforza varios interesantes ensayos que no han pasado inadvertidos para la crítica y los estudiosos de tales problemas. Importantes aspectos de la trayectoria cumplida por Gabriel Marcel, en la elaboración de una filosofía de la existencia capaz de fundamentar al hombre, están delineados con trazos seguros y clara comprensión. La ilustración del pensamiento marcelino por medio de su teatro contribuye, en gran medida, al intento esclarecedor perseguido. Estas virtudes y la carencia de una bibliografía en lengua española sobre el tema, hacen que este opúsculo sea bienvenido.

Rosario 1963.

Miguel J. Mirande.

Stephen Crane:

REALISMO ESENCIAL

STEPHEN CRANE: "La roja insignia del valor", Madrid, Edición Aguilar, colección Crisol, 1962.

Stephen Crane fué el primero en escribir poesía inglesa en verso libre. Este dato— que no lo aceptamos como dato marginal al comentar una de sus novelas— implica, necesariamente, una definición del espíritu que vibró en este norteamericano que murió antes de cumplir los 29 años de edad. Incluso queremos repetir uno de sus poemas porque además de gustarnos nos parece que ayuda, pese a su brevedad (en este caso hermosa síntesis), a comprender a alguien que representa uno de los valores más altos de la literatura norteamericana. El poema se titula "Había un hombre con una lengua de palo" y dice así en la traducción que de él hicieran José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal: "Había un hobre con una lengua de palo / que ensayó cantar, / y en verdad fué lamentable. / Pero hubo uno que oyó / el matraquear de su lengua de palo / y entendió lo que el hombre / quería cantar, / y con ello el cantor se fue contento".

Stephen Crane, poeta, se acerca aquí a proponer una poética similar a la que años después propondría en uno de sus hermosos poemas Dylan Thomas. Esa poética —esa conciencia de lo que significa ser un poeta— puede encontrarse, sin mayor dificultad, en las páginas que integran su novela "La roja insignia del valor".

Hay en ellas ese mismo temblor del espíritu nuevo que se encuentra en su poesía. Y este temblor está dado por una auténtica vigencia de una actitud que el propio Crane definió así: "Decidí que cuanto más se aproxima un escritor a la vida tanto más grande llegar a ser como artista, y la mayor parte de mis escritos en prosa se han dirigido hacia la meta descrita parcialmente por esa palabra mal comprendida y tan abusada: realismo".

Realismo sí, pero valioso en cuanto corresponde a una posición sincera, a una determinación esencial que no puede enseñarse ni proponerse como sistema único para el artista. El realismo de Crane es válido en una dimensión aún mayor que en otros autores porque además de ser —como queda dicho a través de sus propias palabras— una creencia que podríamos llamar estética, estuvo impregnado por una constante aventura vital que, lógicamente, confirmó lo que había dicho en "La roja insignia del valor" (memorable relato de la guerra de la Secesión,

como ha sido calificado) e inspiró alguna de sus otras páginas posteriores.

Hemos dicho confirmó y ello se debe a que Crane al escribir su relato no había presenciado ninguna batalla. Pero luego, cuando pudo estar en el campo de batalla, encontró que lo que él había descrito estaba muy bien. Y lo está. Nadie puede negar que este libro, breve, brevísimo diríamos (alguien ha dicho que es una obra maestra en el arte de decirlo todo con la mayor economía de medios) encierra descripciones que logran una plasticidad sorprendente, a la par que una dimensión épica que lo inscribe a la altura de las grandes creaciones de este género.

Agreguemos que "La roja insignia del valor" es una obra típicamente americana y que tal vez sólo un americano pudo haberla escrito. Stephen Crane se inscribe así entre aquellos hombres que han dado testimonio de la nueva forma de expresión que tienen los auténticos pobladores de América.

La traducción de la obra adolece de algunos defectos que la hacen irregular. Uno de los principales la versión del título, ya que el mismo puede ser traducido, correctamente, como "La roja insignia del coraje", término éste que está más de acuerdo con el tono de la obra.

Rosario, 1963.

A. C. V. O.



Silvina Ocampo y

LAS INVITADAS

Silvina Ocampo: Las invitadas. Editorial Losada, Bs. Aires 1962.

Un cuento encantador —**Tales eran sus rostros**— es el que abre el volumen de esta nueva y original entrega de Silvina Ocampo. Título y sugerencias fueron tomadas del profeta Ezequiel del Antiguo Testamento, pasaje I, II, que se pone como epígrafe del cuento. Se desarrolla éste en un ambiente de graduado misterio, llevado hábilmente hasta un final sorpresivo y grato, dentro de lo insólito del mismo. Muy bien elegido como iniciación del volumen, en cuanto él nos da la pauta del climax de las restantes narraciones. Si bien, en la que comentamos hay

una explícita alusión a ese deseable mundo ultraterreno —que los niños pregustaron, tal vez, porque tenían cerrados sus oídos y sus bocas— en las restantes no es menos evidente la constante presencia de lo misterioso, de lo mágico, de lo que escapa a nuestro hacer, de ese imponderable que está más allá de lógicas y de cálculos.

Ya se trate de una anécdota, de una pintura de la infancia, de amores sencillos o trágicos, de aventuras o de fábulas, de evocaciones o de sueños, siempre crea la autora una atmósfera que necesariamente debemos vincularla con lo que está más allá de esas presencias o de esos actos.

"Me aventuro con miedo, como sucede con el amor"

— Visiones, pág. 49 —dice bellamente la autora que nos da con igual justeza el tono familiar de los enamorados, el imaginativo de

los niños, o bien, el simbólico de los sueños. Sobresaliendo aquí y allá, la reflexión llena de naturalidad y poesía que sugiere una cierta profundidad a situaciones que en apariencia no la ofrecen.

Tanto el lenguaje como los temas a los que sirven, han sido finamente elaborados, resultando así un libro que, pese a la gratuidad que molestará a algunos, tiene un estilo peculiar y atrayente, que es el de su autora.

Buenos Aires, 1963.

Elsa Ofelia Mego.



ADHESION

Aportes sobre

LA LITERATURA

LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN LA ESCUELA MEDIA
Por Clara Passafari de Gutiérrez y Eugenio Castelli. Buenos Aires, Ed. Huemul, 1963.

Los profesores rosarinos Clara Passafari de Gutiérrez y Eugenio Castelli, abordan, con atenta perspicacia educacional y lúcido cariño por la materia, el problema de la enseñanza de la literatura en nuestra escuela media.

Son numerosas ya, como lo atestiguan la bibliografía, las obras dedicadas al estudio de la literatura. El aporte del nuevo libro que comentamos consiste en una ubicación viva, concreta, "funcional" en palabras de los autores, del problema, y en las resoluciones propuestas dentro del marco integral amplio de una adecuada concepción del quehacer educativo. "Existe acuerdo al afirmar que la finalidad fundamental de la Educación Media es formar una personalidad autónoma capaz de elegir, de actuar por sí y de seguir adquiriendo, seleccionando y perfeccionando los elementos que le brinda la cultura en la cual vive" (p. 11).

Basados en este enunciado, y en la constatación, harto evidente para quienes ejercemos la enseñanza, de las deficiencias de los programas oficiales "acumulativos e informativos" más que formativos, los autores tratan de fijar los objetivos de la literatura. Esta debe tender a desarrollar en el alumno su sentido humano de la ubicación en un contexto vital: con las manifestaciones literarias de un espíritu creador que les devuelva enriquecida, penetrada, su propia experiencia del hombre, el universo, la sociedad, y los problemas axiológicos que surjan en ese contorno. Es fundamental que el alumno no se reduzca a la función pasiva de un espectador al margen de la vida y la cultura —y las circuns-

tancias históricas— que ve surgir en derredor de él, y en las que, ineludiblemente vive condicionado.

La capacidad de valoración, elección y gusto es una tarea que se hace efectiva con la mutua colaboración, de dirección por parte del profesor, de actividad por parte del alumno.

Con respecto al texto único, los autores señalan su conversión en obstáculo, en el sentido de que “el alumno se siente tentado a obedecer a la ley del menos esfuerzo y apela a la cómoda repetición de los conceptos” prehechos, que lo eximen de toda colaboración activa. Admiten su carácter “complementario” y “como ayuda funcional para fijar los conceptos fundamentales de la enseñanza del profesor”. Estos conceptos fundamentales son: “la precisa ubicación del escritor dentro de la época y movimiento, así también como valorarlo clara y escuetamente en el campo literario y estético” (p. 40); los autores estudiados serán los más representativos, cuidando “el carácter nacional de la obra y el autor, es decir su representatividad para expresar la sensibilidad argentina, particularmente en los matices regionales” (p. 41); la necesaria inclusión de trozos literarios con abundante notación, de modo que se realice el contacto directo con la obra estudiada en sus valores esenciales; el añadido de una más amplia información bibliográfica que oriente y complete el panorama expuesto por el texto y profesor.

Luego de sugerir una reestructuración de programas, los autores dedican un capítulo al método y técnicas, guiados por el principio de que “estas formas de trabajo deben ofrecer a los educandos las posibilidades de elegir, crear y actuar por sí mismos” (p. 85). Con aguda preocupación actual se insiste en el trabajo de equipo como valor educativo, y, en un nivel superior, se sitúa la labor conjunta de un Departamento cuyo espíritu de colaboración debe posibilitar la unidad docente.

El libro que nos ocupa, con su carácter más sugestivo que determinativo, constituye un aporte sumamente útil e inteligente, para esclarecer, orientar, y ofrecer el fruto de experiencias personales, al problema de la enseñanza, para quienes tengan una in-

quietud, por vocación y oficio, en el menester de enseñar y sobre todo educar a través de la literatura.

Capitán Bermúdez, 1963.

Rogelio Barufaldi.



Félix Martínez Bonati; "La Estructura de la Obra Literaria", Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago 1960, 171 págs.

El autor, miembro del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile, publica con esta obra una investigación sobre filosofía del lenguaje en relación con la estética literaria, dedicada a su maestro de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Gottinga, Josef König. El propósito de su trabajo es determinar a priori la estructura esencial y necesaria de la literatura como objeto, en particular de la poesía como objeto de pura intencionalidad; esta determinación pretende ser de validez general sin restricción. Se trata de un estudio en que coinciden, pues, el análisis lingüístico-filosófico con la fenomenología trascendental y la ontología, permaneciendo ajenos al mismo la problemática del proceso de la creación literaria y la psicología de la contemplación de la obra poética.

En un plano esencial la obra sigue la dirección metodológica de Edmund Husserl y en particular de su discípulo Ramón Ingarden en "Das literarische Kunstwerk" (La obra de arte literaria), donde se da como efectiva la existencia de una estructura general de la obra literaria y se sostiene la íntima relación entre lenguaje y poesía, así como la necesidad de unir teoría del lenguaje y estética de la literatura. Esta concepción, para la cual existe una estructura óntica de la obra literaria —núcleo de la teoría de Ingarden— contradice la de la poesía como individualidad afirmada por Croce y Vossler. Martínez Bonati expone y amplía la tesis de Ingarden, que enfrenta al objeto literario como una entidad de diversos estratos ónticos contruidos sobre realidades e idealidades (postulados teóricos utilizados por Wolfgang

Kayser en "Interpretación y análisis de la obra literaria", al par que por René Wellek y Austin Warren en "Teoría literaria", ambas publicaciones de Gredos, Madrid). La ampliación propuesta, en base a los modos de ser del signo que distingue Husserl, se refiere a las diversas estructuras fenoménicas de la obra literaria, comprobando las diferencias en el drama, la narrativa y la lírica.

Después de analizar el sistema de los medios "expresivos" según la estilística de Charles Bally y su concepción del lenguaje como órgano de la vida, visión que amplifica en gran escala la de las determinaciones de Husserl, el autor señala las incongruencias del esquema de Karl Bühler acerca del signo en su relación con el hablante, respecto de la independencia que las funciones del lenguaje tendrían unas de otras, y la confusión de dos planos diversos del hablar en aquel modelo: el de las dimensiones semánticas externas y el de las dimensiones semánticas internas. Estos análisis y críticas ocupan las dos primeras partes del libro que reseñamos. La tercera parte, quizá lo más medular y polémico del mismo, está dedicada a la relación específica Lenguaje y Literatura. Partiendo de la tesis de que el lenguaje literario es imaginario y la obra literaria un objeto imaginario, hace la distinción sobre lo que llama frase auténtica real (la del hablante) y frase auténtica o pseudofrase (la literaria).

"Lo asombroso —dice el autor— es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, es decir, de frases representadas, imaginadas sin determinación externas de su situación comunicativa. Tal es el fenómeno literario. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana" (p. 98-99).

De aquí que "la relación del autor con su obra es, pues, aunque comparable, diversa de la relación del hablante con sus frases. La obra no es síntoma lingüístico del autor, como la frase del hablante. La obra no "expresa", en este sentido, al autor. Por cierto que sí lo expresa o pone de manifiesto de otro modo, como en general el producto del hacedor. Pero entre el autor y el lenguaje de la obra no hay relación de inmediatez, como entre el hablante y lo que dice" (p. 99-100).

Martínez Bonati dirige su crítica a Croce, Vossler y sus continuadores reconociendo, no obstante, sus aportes positivos a la ciencia de la literatura. En su opinión, destaca la contribución fenomenológica depuradora de la concepción vossleriana basada en la subjetividad del escritor. Así ubica a la obra literaria como objetividad trascendente al creador, fundándose en las argumentaciones fenomenológicas contra el psicologismo, y, si bien comparte —al lado de Kayser, Welck y Warren— la exigencia del estudio intrínseco de la obra literaria individual en cuanto tal, como centro y fundamento de la ciencia de la literatura, coincidiendo aquí con Vossler, Leo Spitzer y Amado Alonso, propugna sin embargo un nuevo método cuya fórmula sería: “estilística vossleriana más fenomenología husserliana”.

Insiste el autor en la necesidad de descubrir o redescubrir las esencias generales, el espíritu objetivo que determina la creación poética. A este respecto apunta: “Es sentido esencial de nuestro trabajo precisamente determinar estructuras generales necesarias en toda obra poética. Con ellas ponemos también en evidencia que la obra poética no puede ser considerada como absolutamente individual ni esencialmente ajena a géneros o clases...” (p. 111).

Refiriéndose a que toda poesía tiene estructuras esenciales predeterminadas como condición de su ser, crítica de psicologismo no sólo a Vossler, sino también a Amado Alonso y a Carlos Bousoño en sus trabajos de interpretación estilística. No así a Dámaso Alonso, de quien opina que, aunque como Vossler, acentúa la individualidad y unicidad del poema, evidencia la relevancia de las formas tradicionales en la objetividad de la obra, verbigracia, en sus estudios acerca de la poesía gongorina. A nuestro juicio, el autor juzga con criterio estrecho las contribuciones valiosas de Amado Alonso y de Carlos Bousoño a la nueva ciencia de la literatura, la Estilística, pues, por su enfoque e impostación —cuyo calado parece desconocer— se hermanan en mucho a los estudios de Dámaso Alonso sobre el signo poético y su aplicación a textos líricos españoles, aporte que —menos mal— sí reconoce Martínez Bonati como importante para la comprensión general de la poesía lírica.

Trátase, en suma, de una investigación seria, minuciosamente documentada, escrita con rigor científico y con lucidez, con cuyas conclusiones podremos discrepar en ciertos aspectos —como el estilístico, que no pertenece al dominio de la especialidad del autor—, pero no negar que, sin duda, arrojará nuevas luces sobre los problemas de la nueva ciencia de la literatura mediante el aporte fenomenológico. Las notas y referencias bibliográficas, la cuidada y elegante composición tipográfica, la diagramación del texto todo, contribuyen a presentar con jerarquía esta interesante obra.

Santa Fe, 1963.

Edelweis Serra.



EL CUENTO INFANTIL

Dora Pastoriza de Etchevarne. EL CUENTO EN LA LITERATURA INFANTIL. Kapeluz, 1962.

La preocupación por el mundo del niño y los interrogantes que sobre él nos asedian se torna un tema esencial para nuestro mundo inquieto y desasegado, en cuanto una educación encaminada a superar la crisis axiológica se basa en la resolución de esta problemática.

El ensayo de la Sra. de Etchevarne, sistemáticamente estructurado y escrito con fluidez y claridad, aborda importantes problemas de la literatura

para niños y contribuye a esclarecer cuestiones debatidas aportando argumentos sensatos y basados en el conocimiento de la realidad.

Después de aclarar su concepto sobre la "Literatura Infantil", en la cual incluye acertadamente también a las obras no escritas deliberadamente para los niños pero que penetran en el mundo infantil por su belleza y temática, estudia el apasionante planteo de la relación entre cuento y mito y

las interpretaciones de Saintyves y Loeffler-Delachaud que encuentran su origen en mitos solares y aurorales e incluso —de acuerdo a los planteos psicoanalíticos—, responden a una evasión de la fantasía. Mucho interés reviste este aspecto para la autora, quien va a retomarlo en el Capítulo VII para fundamentar su tesis sobre la creación del cuento infantil argentino.

En el Capítulo II desarrolla la etimología de la palabra cuento y sus orígenes aludiendo a las principales recopilaciones y a la característica tradicional oral de la mayor parte del material.

Muy importante y bien hecho es el análisis sobre las condiciones que debe reunir un relato para niños: adecuación a la edad, manejo de la lengua y propiedad del argumento. Coherente con lo expuesto estima que la finalidad esencial de los cuentos es deleitar, aclarando con justeza el tema de la comprensión de los cuentos para niños pequeños, dotados de especiales disposiciones y fino espíritu de penetración.

Muy útil resulta el estudio crítico sobre los autores argentinos de cuentos para niños y el índice cronológico de las obras, que potencia el valor didáctico del ensayo para la enseñanza de la Literatura In-

fantil e incluso para los maestros.

En los capítulos VI y VII plantea la situación que produce una escasez notable de libros de cuentos para niños y propone, como solución, el aprovechamiento de los motivos que brindan la historia y el folklore. Sobre este aspecto reseña las experiencias cumplidas por su cátedra en el Instituto Félix F. Bernasconi.

La tesis central del libro está condensada en el capítulo VII titulado: "Hacia la creación del cuento infantil argentino". Si bien compartimos totalmente la propuesta de encaminar a los creadores hacia las fuentes histórica y folklórica no nos parece suficientemente clara la forma práctica para lograr este enfoque y entendemos que esta situación se produce por la confusión entre "folklore" y "proyección folklórica" por un lado y por la necesidad de delimitar además la finalidad que se propone toda conducción del cambio social, sobre todo si se quiere estimular la creación de un "cuento argentino".

Serio y documentado ensayo crítico, constituye una importante aportación sobre el tema y resultará de mucho provecho a los interesados.

Rosario, 1963.

C. P. de G.



TEATRO

Con LOPE en GUANAJUATO

El año pasado, en el cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega, se organizó un Encuentro de Escritores en Guanajuato, la ciudad más bella de México. La semana alrededor de ese día fasto de Noviembre fue de Homenaje al patrón de los dramaturgos: a mediodía conferencias en la Universidad y por las noches representaciones al aire libre, como en los Corralones del Siglo de Oro, con la ciudad en fiesta.

Guanajuato une a su encanto de callecitas poéticas y casas superpuestas como en un dibujo cubista, el de ofrecer teatro clásico hace años. Hay una plaza, San Roque, que sirve de escenario natural y ahí se han puesto Pasos y Entremeses de aquellos monstruos de la naturaleza que convivieron en un Madrid del Siglo luminoso, cuando todo lo que relumbraba sí era oro.

En noches de escena frente al templo se coloca al público. Todos los lugares están ocupados, y hasta unas piedras cercanas al "escenario" y en una cabina aérea oficia el Director y sus ayudantes.

Casas que limitan a la plaza, un templo de paredes sarmentosas, participan en el espectáculo. Son centenarias y sustituyen a la escenografía de cartón: por sus puertas entran y salen los actores. Con un mechero en ristre alguien prende la lumbre en las esquinas para que todo quede a media luz como en aquellos dichosos tiempos en que bajo el balcón de Lope manos anónimas escribían: "Viva Góngora...".

Raíz y flor del pueblo es eso que converge a la plaza, a todas las plazas. Foro de peticiones y quejas, pedazos de vida diaria arrancadas por las manos maestras del dramaturgo, que los pone ahí en boca de actores y actrices.

Las callejas que desembocan en la plaza se llenan de gentes, uno que otro "turista" y una porción de caballos y rucios sacan chispas con sus cascos al dar en las piedras. Algún rebuzno fuera de libreto a nadie alarma y son cuadrúpedos que llevan años "actuando".

De modo que Guanajuato —a unos cuatrocientos kilómetros de la metrópoli—, ciudad minera, ha fomentado el gusto por el buen teatro. Media ciudad trabaja en ese que se pone al aire libre y un auriga, una modistilla saben quien fue tal o cual genio español. Todo, bajo el patrocinio de la Universidad, y con el agrado de la ciudadanía que sabe mostrar con ufanía esos laureles culturales de una ciudad pequeña pero dada al gay saber.

Con la Semana de Lope, a la que asistimos a disertar en torno a la vida del Fénix, se hicieron varios estrenos. "El Caballero de Olmedo" fue revivido en un escenario de casi cien metros de largo. En un recodo del camino a Dolores: en donde una noche hermosa el Padre Hidalgo dio el "Grito" que iba a la postre a Independizarnos de España.

El último conferenciante fue el poeta Carlos Pellicer, reputado el mejor de ahora en México. Como posee la vena del buen humor sus palabras terminaron con un "nos vemos en el otro centenario" que provocaron una risa justa, remate de la magistral disertación.

Así escribió Guanajuato una página más de buena historia. A los 400 años del nacimiento del que llevaba un río caudaloso en la mano creadora, de Lope, que hizo en una semana lo que muchos, no, en toda su vida. Y que anduvo entre Dios y el Diablo durante una vida agitada, llena de luces y de sombras, de glorias y de odios, de amores, amores y amoríos.

México, 1963.

Fedro Guillén.

Cuatro Piezas de

DÜRRENMAT

Friedrich Dürrenmat, CUATRO PIEZAS. Editorial Sur. Buenos Aires, 1962.

Suficientemente conocido ya por sus novelas y por obras de teatro importantes, algunas de las cuales, como "La visita de la anciana dama", han sido representadas en nuestro país, Dürrenmat se dedica también a escribir piezas dedicadas exclusivamente a ser transmitidas por radio.

Cuatro de ellas son las que se reúnen en este libro que comentamos. Lo primero que queremos destacar es la calidad

literaria y conceptual, que deseáramos para obras similares que se difunden por nuestras emisoras.

La temática de Dürrenmat, su crítica amarga y a veces agresiva a la sociedad que vivimos; las observaciones agudísimas referidas a los vicios tolerados y admitidos por todos, están presentes aquí como en el resto de su producción literaria.

Y aunque los temas son completamente diferentes, así como los escenarios y las épocas en que se desenvuelven, el ataque a la farsa social, en cualquiera de sus manifestaciones, está en todas, escritas siempre con esa agilidad que caracteriza al escritor suizo.

No podemos detenernos en escenas, pero destacamos algunos episodios que servirán para apreciar el alcance de la crítica social. En la titulada "Hércules y el establo de Augias", en la que toma el tema mitológico, enfrenta al héroe con todo un proceso buro-



crático que le impide dedicarse de inmediato a su tarea de depuración; obligado a presentar múltiples informes a la comisión de higiene y a la administración hidráulica; a escuchar los discursos en pro y en contra de la desestercolización, de los funcionarios movidos por sus propios intereses; a esperar que se formen comisiones y contra-comisiones y a desistir, al fin, en la imposibilidad de hacer nada. La conclusión de su acompañante es tremendamente desalentadora: "No lograrás desestercolizar porque es en la cabeza de los habitantes donde hay demasiado estiércol". Y más todavía, si cabe, la conclusión conformista de Augías, que se ha hecho su propio jardín en medio del estiércol, que se resigna a que la limpieza no pueda ser "porque es un político y no un héroe, y la política no hace milagros" y que el único consuelo que da a su hijo, desolado ante el fracaso de la misión intentada, es alentarle a hacer lo "poco que queda por el mundo". "Toma posesión de este jardín; es bien poco lo que te doy, ya se, pero trata de ser como él; una disformidad transformada". Triste experiencia, sin duda, la del escritor que ha visto en tantas oportunidades bajar los brazos, desalentados, o sufrir persecuciones y torturas, a los que tuvieron la osadía de sacar

el estiércol tolerado por la mayoría.

La última entra en el campo de la ficción futurista, puesto que la acción se desarrolla en el año 2245, trescientos años después de la última guerra mundial. Los Estados Unidos de Europa y América forman un bloque adverso al constituido por Rusia, Asia, Africa y Australia. Y la guerra fría, la desconfianza y la amenaza son ya intolerables. En Venus, viven los desechos de ambos bloques, los desterrados de Occidente y Oriente; lo que consideran "material humano inferior".

Los Estados Unidos mandan allí una misión, seriamente organizada, con todo el protocolo rígido de las embajadas importantes, en las que van, por ejemplo, el Ministro de Guerra, el de Relaciones Extraterrenales, el de Relaciones Exteriores, etc. Sin desperdicio son todas las conversaciones entre los personajes durante el viaje; pero la ironía de Dürrenmat, con un profundo fondo de tristeza, puesto que tiene como base nuestra propia miseria, se desenvuelve cuando los importantes señores de la tierra son recibidos por los habitantes de Venus. Estos se han olvidado, no sólo del protocolo, sino de las más simples convenciones sociales. Además no tienen gobierno; cualquiera lo ejerce en el momento en que es preciso,

y el medio hostil en que viven les obliga a defenderse, a protegerse unos de otros, a no poder pensar en otra cosa que en vencer a la naturaleza para sobrevivir. Pese a todo eso, no tienen ya ningún interés en volver a la tierra; rechazan los ofrecimientos que se les hacen si se convierten en aliados de Occidente para una futura guerra y cien cosas tan amargas como reales: —“Para volver con ustedes tendríamos que matar; ayudar y matar es una misma cosa en a tierra. Ya no podemos matar”. “Tenemos miedo a la tierra; miedo de su abundancia; de su vida falsa; de un paraíso que es un infierno”. “Aquí la pobreza es una cosa natural. Nuestra co-

mida, nuestras herramientas están manchadas por nuestro sudor y no por la injusticia como allá en la tierra”. Y en medio de tantas reflexiones pesimistas, de tantas verdades, un leve atisbo de luz, que consiste en la creencia de que “el ser humano es una cosa valiosa y la vida una gracia que se le ofrece”.

Signadas por el momento que vivimos, testimonio de una época, las cuatro piezas de Durrenmat no desmerecen en absoluto de la producción que ya conocíamos de él.

Tradujo Arnoldo Fisher.

Rosario, 1963.

Carmelina R. de Castellanos



TEATRO CONTEMPORANEO ARGENTINO

TEATRO CONTEMPORANEO ARGENTINO, con obras seleccionadas por A. Berenguer Carisomo, Ed. Aguilar. Madrid. 1960. 420 págs.

Este tomo, si bien evoca una época gloriosa de nuestro teatro, ignora nuestros auténticos valores de hoy.

La selección comienza con *Así es la vida*, de Malfati y Llanderas, de reciente renovación en nuestras tablas. Por sus cuadros desfilan en una evolución cronológica perfectamente encajada, un período bien nuestro, y en una forma teatral muchas veces inobjetables.

Sigue luego la exitosa pieza de Conrado Nale Roxlo *La cola de la*

sirena que tantas satisfacciones deparara a su autor, pero con conceptos dramáticos superados, salvados muchas veces por la fina poesía.

J. O. Ponferrada brinda **El carnaval del diablo**, cuya fuerza esencial estriba en su autenticidad apoyada en los mitos de la raza calchaquí.

La cuarta pieza es **El secreto**, de José León Pagano, que bien puede pasar —como certifica el conductor de esta selección— como testimonio de gratitud hacia quien regalara horas inolvidables al teatro, pero su intrascendencia no condice con obras como la de Ponferrada.

Pedro E. Pico, con **Agua en las manos**, nos ofrece una real pieza de color local con aciertos efectivos pero también con fallas en número desproporcionado al lado de aquéllos.

La obra que engalana y enriquece esta selección es la del justificadamente conocido S. Eichelbaum: **Dos Brasas**, muestra del teatro psicológico que él dominara. Sus parlamentos aunque demasiado extensos, señalan una impericia salvada por la hondura de esos personajes, de una realidad pocas veces captadas, de tonos trágicos no equivocados. En fin, autor de una capacidad que no decepcionó al público que creyó ver en él al dramaturgo vigoroso que diera realce a las tablas argentinas.

El tomo está precedido por un índice teatral —tal lo denomina su seleccionador— que es también una interesante síntesis informativa del teatro nacional argentino. Siguen notas sobre las obras y autores presentados.

Rosario, 1963.

Elena Faliere de Locicero



LOS INDEPENDIENTES

Conjunto: T.I.M.

Obras: "El paseíto".

"Como hemos sido".

Autores: Dino Buzzoti.

Arthur Adamov

Director: Carlos Mathus.

Las obras: "El paseíto", es la invitación de la Muerte para con un presumible candidato. Contra todo lo previsible, éste, viejo, sólo, enfermo, sin expectativas formuladas, defiende su poca existencia y en cierta forma gana la batalla. La Muerte se aleja.

La segunda pieza narra concisamente cómo dos mujeres logran poseer nuevamente el hijo y sobrino desaparecido, a través del enajenamiento total de un joven vecino.

Lo que me gustó: La habilidad del director para captar y dar con sobrios recursos materiales "atmósfera".

Las dos intérpretes femeninas de la segunda pieza, que equilibran con mucho acierto sus disímiles personalidades.

Lo que no me gustó: El tonus semejante que se da a las dos obras: los actores las hablan, las caminan, las viven en forma parecida.

Los actores, quienes por jóvenes e inexpertos, o porque la sensibilidad ajena de poco sirve, no logran entrar en el juego de la transmisión.

Lo que no me explico: La insistencia de este conjunto para presentar sin recursos humanos suficientes un teatro que les pide una inusual sensibilidad y muy elaborados medios de comunicación.



Conjunto: Los Comediantes.

Obra: "Nuestro Pueblo".

Autor: Thornton Wilde.

Director: Eugenio Filipelli.

La obra: Pieza muy apreciada por los conjuntos de teatro no profesional, quienes a veces logran transmitir con eficacia el formidable mensaje de ternura, nostalgia y pureza que se desprende del ser vital de Nuestro Pueblo.

Lo que me gustó: Casi todo.

Cómo Filipelli demuestra una vez más ser un excelente director

ADHESION

BAZARES MANAVELLA



Intérpretes de "Los Comediantes", en una escena de "Nuestro pueblo", la obra de Thorton Wilde, que comentamos en esta sección.

de intérpretes, capaz de lograr de ellos muy buenos recursos verbales y no verbales de comunicación.

La dignidad y simpatía generales de los intérpretes. La flexibilidad de Vaieretti, tan lejos del envaramiento de su Lavalle. La honda entrega de Lía Barilleau. El encanto con que arma su personaje Haydée Balvé. La inusitada sencillez interpretativa de Osvaldo Mesiez. El diseño seguro de Kovacic. El ritmo del espectáculo y la resolución dinámica de los problemas de espacio, tiempo e interacciones.

Lo que no me gustó: Nada.

T. G.

ARTE RUPESTRE EN ESPAÑA

En la zona montañosa del Maestrazgo, escenario de la Guerra de Sucesión acaecida el siglo pasado en la que se hizo famoso el general Carlista Don Ramón Cabrera, está enclavado el pueblo de Ares en cuyo término municipal se encuentran pinturas rupestres en cantidad prodigiosa

El conjunto de escenas rupestres de Ares fué declarado Monumento Histórico-artístico en 1941.

El núcleo se halla situado al S. E. del término municipal de Ares del Maestre y a lo largo del barranco Gasulla tributario de la Rambla Carbonera, flanqueado por altas lomas y paredones escarpados a cuyo pie se encuentran los abrigos que contienen las pinturas descubiertas en 1934 por Gonzalo G. Espresati y luego estudiadas por el Dr. Hugo Obermaier, Profesor de la Universidad Central y el abate Henri Breuil, Profesor del College de France, con la colaboración de don Eduardo Codina y del escultor-pintor Porcar. Los dos primeros ya fallecieron.

La mayor de esas cavidades corresponde a la Cueva Remigia en cuyas pétreas paredes se encuentran reproducidas valiosas escenas y grupos de hombres primitivos.

Generalmente lo representado son escenas de caza, predominando en ellas las figuras humanas completamente estilizadas, junto a fauna de tipo realista, sobresaliendo el ciervo, el toro salvaje, el jabalí, la cabra hispánica y otras pocas siluetas de animales que según los especialistas deben interpretarse como alces. También figuran curiosos enjambres de abejas, y arañas en actitud de atrapar moscas.

En la caza del ciervo o del jabalí, los grupos de cazadores, provistos de arcos y flechas, se dirigen hacia parajes de caza segura o persiguen cautelosamente el rastro y huellas que ha de-

jado la res herida. Pero la figura humana aparece también componiendo escenas bélicas en las que destaca la colocación estratégica para el combate. Igualmente es fácil encontrar actitudes de danza, parejas de arqueros, corredores de gran agilidad, representaciones femeninas, trofeos, armas de caza, etc.

Esta estación arqueológica constituye —para muchos investigadores— el núcleo más importante del arte rupestre en Levante, sobre todo si se calibran los temas y tipos. Cuando Porcar, Obermaier y Breuil publicaron su monografía causó verdadero asombro y despertó gran curiosidad en los medios científicos, que intentaron satisfacerla viajando hasta allí los más distinguidos prehistoriadores del mundo.

Las materias colorantes empleadas son probablemente el carbón vegetal, minerales ferruginosos y manganeso mezclados con grasas, albúminas y jugos vegetales.

Con toda seguridad, a través del tiempo se modificaron las técnicas y debido a ello se observa una diversidad de pátinas y calidades. Las pinturas que están más en contacto con el medio ambiente son de color amarillado lechoso y las del interior —como las de los techos— de color parduzco.

Hay figuras que se conservan maravillosamente, mientras otras han ido perdiéndose a causa de la erosión y algunas están incompletas porque algunos desaprensivos intentaron arrancarlas.

Don Juan Bautista Porcar ha sacado calcos verdaderamente sorprendentes por su fidelidad, muchos de los cuales pueden verse reproducidos en trabajos científicos publicados en revistas nacionales y extranjeras.

A la Cueva Remigia siguen llegando sin cesar especialistas en arte rupestre de todo el mundo, atraídos por el carácter excepcional de sus pinturas dentro del arte prehistórico del Levante español.

Castellón de la Plana (España) 1963.

Gonzalo Puerto.

DE NUESTRO PASADO

La Colección CASEROS en la Serie del Siglo y Medio.

E.U.D.E.B.A. Buenos Aires, 1962/63; con la colaboración de la Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

La Editorial Universitaria de Buenos Aires acaba de editar en su ya conocida serie de autores y temas argentinos una nueva colección: **Caseros**, bajo los títulos de "Páginas autobiográficas" de Esteban Echeverría (41); "Hombres de la Argentina - I,(42); "Breve Historia del Teatro Argentino" III, (43) y "Campana en el Ejército Grande" de D. F. Sarmiento (44).

Dentro de la colección es digno de destacar el acierto de la publicación de cartas, páginas sueltas y algunas breves obras en prosa de Echeverría que abarcan desde 1822 hasta 1850; es decir hasta pocos meses antes de su muerte, y cuya lectura pone ante el lector el dolor del autor del Dogma Socialista ante la pérdida de su madre a quién adoraba; ante su quebrantada salud que le hacía prever su próximo fin a edad aún temprana; ante sus pensamientos e ideas más íntimas sobre la patria, la política, los hombres, "soy secuaz de ideas, no de hombres. Para mí los hombres en revolución no valen sino como instrumentos para realizar ideas.

Ahora que percibo una idea quiero servirla. Eso es todo". (Carta a Andrés Lamas, en "Páginas autobiográficas", página 80).

"Hombres de la Argentina" I, de Mayo a Caseros, que se inicia con una breve reseña sobre las etapas de la evolución argentina hasta el período de la Organización, de Norberto Rodríguez Bustamante, presenta como se anuncia en el Prefacio breves biografías de grandes hombres argentinos.

Si bien desde el punto de vista histórico no todos los estudios son plenamente objetivos (Moreno, Belgrano, Rivadavia, por ej.) logran una serie de breves biografías de nuestros próceres en las cuales se puede seguir claramente el desarrollo de los acontecimientos históricos del país desde Mayo hasta Caseros.

Esta colección se completa con la conocida obra de Sarmiento "Campana en el Ejército Grande" con un prólogo muy bueno de Javier Fernández y "Breve Historia del Teatro Argentino" III, referido a la afirmación de la escena criolla con presentación de

Luis Ordaz sobre la escena
criolla, los elencos nacionales y

Rosario, 1963.

las obras que integran el vo-
lumen.

O. E. C.



Educación

NUCLEOS DE ESTUDIO

El sistema de núcleos de estudio o básicos y el sistema de unidades de trabajo como medios para solucionar algunas problemas de las renovaciones que requiere la enseñanza media. Autor: Prof. José A. Crespi. Apartado de la Revista Educación N° 3 (Paraná - Entre Ríos, 1962).

El trabajo del Prof. J. A. Crespi llega en momento que consideramos oportuno porque el mismo esclarece el concepto del ciclo enseñanza-aprendizaje funcional. Los pasos a seguir, que el autor expone detalladamente en cuatro apartados, revelan el sentido que tiene actualmente el enseñar en función de los intereses y necesidades del educando, de las capacidades que tiene, de la aplicación de los conocimientos que puede hacer. No compartimos totalmente el empleo del término "adaptar", cuando se habla de la finalidad de la Enseñanza Media, pues entendemos que se procura más que un ajuste, una adaptación, una integración del sujeto con las experiencias de su mundo, reconocemos así el dinamismo que lo caracteriza y la aportación que puede hacer al área cultural a la que pertenece.

Nos parece muy interesante la reproducción de las recomendaciones del Seminario de Chile, en tanto indican claramente al educador la necesidad de un cambio de postura, que significa que ya su labor no consiste en enseñar, transmitir conocimientos exclusivamente, sino que debe comprender que ahora es el responsable de dirigir el Aprendizaje y esto a su vez implica que esté en condiciones de enfrentar a su alumno con situaciones-problemas que le brinde la posibilidad de reflexionar, analizar, sistematizar y hacer del proceso educativo un proceso de endoculturación.

Compartimos la crítica que hace el autor al actual curriculum, por su carácter tradicionalista y su falta de funcionalidad y en lo que res-

pecta al "ordenamiento lógico" de los conocimientos, si bien es cierto que ignoran los intereses y necesidades de los alumnos, igualmente grave nos parece que se haya trazado ignorando el desenvolvimiento del razonamiento, que en cada período evolutivo presente caracteres definidos que son indicadores de los problemas para los cuales el educando cuenta con posibles respuestas acertadas.

Destacamos la buena fundamentación que determina la elección del sistema que se preconiza, por cuanto integra armónicamente y respondiendo a las necesidades de nuestro medio los principios fijados en reuniones de estudiosos. Fija el trabajo, en forma muy clara y con ejemplos variados, los pasos a seguir para la puesta en marcha de la labor programada a partir de la fijación de objetivos generales, particulares, de habilidades y actitudes. Finaliza esta aportación con sugerencias muy prácticas respecto del criterio que debe regir actualmente la evaluación del aprendizaje y una última expresión que creemos importante destacar: "Cada profesor solucionará cuáles son las formas de conducta que decide evaluar..." es un llamado de atención a cada educador, que debe procurar un manejo seguro de las diversas técnicas de evaluación y el mayor conocimiento posible de sus alumnos, para poder interpretar correctamente dentro del contexto de su personalidad las respuestas que de; esto es en pocas palabras decir que el docente debe actualizarse, estudiar para corresponder a la marcha que el proceso de aprendizaje, determinado también por circunstancias psico-socio-económicas-culturales, impone.

Rosario, 1963.

VELIA C. MARCHETTI



Tomás Amadeo Vasconi: **LA ESCUELA COMO INSTITUCION SOCIAL**. (Sugestiones para el estudio de su estructura y funciones en la sociedad argentina).

Publicación del Instituto de Sociología de la Educación de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Litoral. Paraná, 1963.

Para los maestros y profesores que tienen conciencia de la absoluta necesidad de actualizarse sobre los avances de las ciencias sociales, en aquellos aspectos en que las mismas esclarecen el quehacer educativo, este planteo de la escuela como grupo humano contribuirá

muy eficazmente aportando precisión conceptual y bibliografía crítica selectiva.

Ya el despliegue de la problemática revela en su ordenación y ritmo interior una comprensión real de su complejidad e impone al lector acerca de las proyecciones educacionales de los temas expuestos.

Bien ubicado en la realidad argentina, el autor destaca en "Observaciones preliminares" la situación de nuestra escuela indicando como el origen del sistema educacional argentino resultó disfuncional respecto a la unidad concreta de la sociedad históricamente existente.

A partir de la fundamentación de esta premisa, estudia los sujetos comprometidos en el hecho educacional, los tipos y grados de cohesión social, el sistema de controles normativos, los roles del educador, la situación del educando y otros importantes subtemas.

Caracterizado por una precisión indiscutible, el presente ensayo logra cumplidamente los objetivos que su autor se ha fijado: inquietar, señalar áreas de investigación y proporcionar una bibliografía selectiva para aquellos a quienes interese la temática.

Rosario, 1963.

C. P. de G.



El cine en Paraná y su influencia en niños y adolescentes de la Escuela Normal José M. Torres, de Paraná. (Apartado de la Revista "Educación" N° 3 - Paraná - Entre Ríos, 1962). Autor: Sofía A. Costa.

Cualquier planteo que se haga actualmente en torno al cine no puede ser desatendido en la medida que el mismo registra la marcha de una época, que como la nuestra, se caracteriza por una apreciación muy particular de las circunstancias que vivencia el hombre; si a esta consideración se suma que en el presente trabajo se analiza el efecto de la expresión cinematográfica en niños y adolescentes, el mérito es mayor aún.

En este Seminario, el primero de Sociología de la Educación realizado en Paraná, bajo la dirección del Dr. E. Zanetti, la tarea de campo, siguió los pasos de un proceso estadístico y como recurso de trabajo utilizó la encuesta, dirigida a: población estudiantil, diversas entidades culturales, emisoras radiales y empresas cinematográficas, vale decir que el universo sometido a prueba abarcó sectores diversos, interesados a la vez por motivos distintos en el problema; esta compulsión tan

variada advierte ya sobre el criterio acertado en la dirección de esta investigación. Cuestionamos, si, que sólo se haya empleado la encuesta como medio para recopilar datos, sobre todo porque contando con el interés de quienes respondieron a los respectivos cuestionarios hubiera sido posible el empleo de otros métodos de investigación. El apartado sobre fuentes bibliográficas tiene no sólo el valor que él en sí mismo encierra, sino que además informa cómo se da en Paraná la relación, el intercambio de opiniones, ideas o proyectos y la sugerencia respecto a la labor que puede cumplir la Facultad en ese ámbito, donde indudablemente hay que subsanar algunas deficiencias, nos parece acertada en tanto logrará el objetivo de ser agente de relación en la comunidad donde desenvuelve su acción cultural. Un aspecto sobre el que interesa detenerse es el correspondiente a la transcripción de las respuestas de los adolescentes. Las mismas, por su riqueza, constituyen un material magnífico para la interpretación psicológica, en tanto revelan la proyección, identificación y anhelos de los encuestados; además significan un llamado de atención acerca de las necesidades, afanes de conocimiento, problemas en torno a situaciones concretas que se plantean a los adolescentes de hoy y a los efectos de una orientación programática educativa este contenido puede ser muy bien aprovechado.

Un mérito que también reconocemos a esta aportación es el señalamiento de situaciones reales tales como la referencia a: "...los espectáculos prohibidos para menores que, no obstante, fijan el precio de las entradas para los mismos..."; esto indudablemente proporciona un motivo para la reflexión. Coincidimos con la autora cuando expresa: "...las conclusiones mencionadas no cierran o agotan este trabajo..."; creemos que se ha dado un primer paso certero y que en función de lo señalado anteriormente está abierta la posibilidad para continuar y completar una investigación cuyos resultados pueden ser de alcance socio-cultural considerable.

No podemos dejar de destacar el tono poético que caracteriza algunos párrafos, que expresan la fina sensibilidad de la autora del trabajo.

Rosario, 1963.

V. C. M.



JOLIVET y el TOMISMO

R. Jolivet: "Essai sur les rapports entre la pensée grecque et le pensée chrétienne", París, Vrin.

El presente trabajo del conocido tomista francés, recoge tres estudios publicados por el autor en distintas ocasiones. Ellos se denominan, respectivamente, "Aristote et saint Thomas ou l'idée de création", "Plotin et saint Agustin ou le problème du mal" y, finalmente, "Hellénisme et christianisme".

En el primero de ellos, el P. Jolivet pretende demostrar la compatibilidad de las tesis filosóficas del Estagirita, concernientes a la eternidad del mundo, con la doctrina creacionista de Santo Tomás.

La filosofía aristotélica, según el autor, es una filosofía de la generación sustancial, entendiendo con ello el paso de un modo de ser a otro modo de ser, pero nunca el paso del no ser absoluto al ser como tal.

Dado que Aristóteles, como toda la filosofía griega, ignoraba la idea de creación, la generación de los seres no podía concernir al origen radical de las cosas, sino tan sólo al cambio y a las transformaciones esenciales que ellas padecen.

El universo como tal resulta, por ello, eterno y necesario. Por esta razón, muchos autores han afirmado como inconciliable tal actitud con el creacionismo cristiano. Sin embargo, al distinguir Santo Tomás las dos nociones de necesidad y eternidad, que el filósofo griego identificaba, pudo congeniar la doctrina aristotélica de la eternidad del mundo con la revelación bíblica de la creación *ex nihilo*.

Desde el momento en que Santo Tomás posee la noción de un Dios personal y libre, sabe que, si bien El creó realmente las cosas, pudo también no haberlas producido. No resultaba entonces menester que el universo existiera necesariamente. Pero si la idea de necesidad está reñida con la idea de creación, la idea de eternidad no lo está. En efecto, el hecho de que el mundo sea eterno no contradice en nada el hecho de que sea creado, pues Dios pudo haber rescatado las cosas de la nada desde toda la eternidad. Para el Estagirita, en cambio, Dios no crea el universo, sino que tan sólo lo mueve, y lo mueve necesariamen-

te, porque el Dios de Aristóteles no es un ser libre y personal, sino exclusivamente el Primer Motor del universo.

Creación significa, para el Aquinate, dependencia radical de la realidad con respecto a Dios; pero esta dependencia puede ser tan eterna como la eternidad misma de Dios. El error de los agustinistas, al respecto, reside en "transponer la doctrina tan metafísica de Santo Tomás en un orden físico" (pág. 13).

Pero, según Jolivet, si Aristóteles hubiese radicalizado sus principios, es decir, si hubiese conducido su sistema hasta sus últimas consecuencias, habría logrado alcanzar, con la sola luz de su razón natural, la idea de creación. En este sentido, "se comprende que Santo Tomás, con su razón afinada por el sentido cristiano, haya podido acabar la obra incompleta del filósofo, al darle, en perfecto acuerdo con sus principios, el coronamiento que le faltaba y sin el cual, lo que había en ella de más riguroso y mejor establecido no podía defenderse" (pág. 78).

Por tal motivo, se comprende la indulgencia con que Santo Tomás trata a Aristóteles, ya que si bien el Filósofo ignoró la creación, los principios mismos de su especulación no impedían, sino que, por el contrario, reclamaban tal idea.

En el año 1927, aparecía la **Historia de la filosofía** de Emile Bréhier, quien escribía en el primer tomo de su obra la siguiente afirmación: "Nosotros esperamos, por ende, mostrar, en este capítulo y los siguientes, que el desarrollo del pensamiento filosófico no ha sido fuertemente influenciado por el advenimiento del cristianismo, y, para resumir nuestro pensamiento en una palabra, que no hay filosofía cristiana".

Tal juicio fue suficiente para encender el fuego en torno al problema de la filosofía cristiana, cuestión que, por otra parte, goza en nuestros días de gran actualidad.

La primera réplica, en el plano especulativo, a la opinión de Bréhier, fue este tercer trabajo de la obra que reseñamos titulado "Hellénisme et christianisme". Provocó asimismo la reacción de E. Gilson, quien inmediatamente después publicaba dos importantes artículos sobre el tema y que constituyen ahora los dos primeros capítulos de su obra **El espíritu de la filosofía medieval**.

El problema comenzó ya en los primeros siglos del cristianismo, cuando los Padres de la Iglesia tuvieron que adoptar una actitud frente a la filosofía pagana de los griegos. Si Cristo era Dios y Él había hablado a los hombres proponiéndoles una doctrina de la salud y de la salvación, ¿qué sentido otorgar o qué papel habría que conferir a la reflexión filosófica?

Algunos de los primeros teólogos del cristianismo establecieron, al

respecto, un divorcio radical entre la fe y la razón. Otros, por el contrario, como Justino o Clemente de Alejandría, alentaron y promovieron una alianza efectiva entre la Revelación y la filosofía, temperamento que, finalmente, ha prevalecido en la Iglesia misma. Asumir semejante actitud, por otra parte, no equivale a confundir el orden natural de la inteligencia con el sobrenatural de la fe; los misterios revelados seguirán siendo misterios, pero ello no impide que la inteligencia trate de circunscribirlos e iluminarlos de algún modo. La razón se somete, entonces, a la Palabra de Dios para ahondar en su misterio, y tal esfuerzo constituye la médula misma de la filosofía cristiana.

Asimismo, el P. Jolivet sostiene que si el cristianismo no hubiese asumido la especulación griega, ésta se habría descompuesto o incluso perecido: "los Padres y los Doctores le aseguraron una duración que ella no podía pretender" (pág. 196). El cristianismo, además, pudo consolidarse en sus verdades, gracias a los conceptos filosóficos labrados por los griegos, que permitió a los teólogos de la Iglesia definir y establecer con rigor los dogmas fundamentales de nuestra fe cristiana; pero al hacerlo salvó también a la tradición clásica de la muerte intelectual que la amenazaba. De este modo, concluye acertadamente el P. Jolivet la excelente obra que comentamos: "La verdad es que el platonismo y el aristotelismo, en todo lo que ellos tienen de viable, no han sobrevivido y no se han desenvuelto más que en el interior del pensamiento cristiano. Librados a sí mismos, ellos no eran capaces de salvaguardar tantas verdades que habían descubierto o explotado magníficamente, porque, por falta de una noción perfectamente pura de Dios, y de una doctrina inteligible del origen del universo, llevaban en sí un principio de inestabilidad y de ruina. Al contrario, por su incorporación al derecho común del pensamiento cristiano, han adquirido un valor de inmortalidad" (pág. 198).

Rosario, 1963.

Raúl Echaury



Presencia del

HUMANISMO

"Filosofía de la Civilización", de Alberto Schweitzer. - Sur, B. A. 1962.

"Hacia un nuevo humanismo", de Samuel Ramos - Fondo de Cultura Económica - B. A. 1962.

Hace algún tiempo la Universidad de Buenos Aires dedicó uno de los números de su publicación al tema del humanismo. Los artículos enfocaban al humanismo desde distintos puntos de vista y en uno de ellos —escrito por un poeta, y creo que no podía ser de otra manera— se hablaba de algo que se ha dicho más de una vez pero que es conveniente repetir. Nuestro tiempo atraviesa por una crisis de índole semántica que está en la base de muchos de sus problemas. Esa crisis, por supuesto, la sienten en mayor medida quienes escriben y quienes practican —con variada fortuna— la propaganda oral de sus ideas. A esa crisis hacía referencia, en siglos quizá lejanos, Vives, cuando decía que en los tiempos revueltos las palabras sufren transformaciones que incluso parecen modificar su significado. Hará unos 20 años Eugenio Imaz glosaba a Vives y señalaba que nuestro tiempo es uno de esos tiempos revueltos y que en él las palabras necesitan ser puestas de nuevo en su lugar.

Y era justamente en un ensayo acerca del humanismo en donde Imaz reflexionaba de tal manera. Humanismo, palabra sin duda traída y llevada sin mayor responsabilidad y que encierra —en su verdadera dimensión— una actitud compartida, tal vez, por pocos hombres, pero la única que considero posible en el mundo de hoy.

El humanismo tiene, sin duda, un pasado histórico. Es una palabra cargada de historia, justificativo que posiblemente invoquen quienes se han quedado sólo con ese significado his-

tórico y se han olvidado que el humanismo tiene vigencia contemporánea y define claramente la posición de esos pocos hombres a que he hecho referencia. Son humanistas, en este sentido, Albert Camus, Bertrand Russell, Jacques Maritain, Alfonso Reyes.

Lo son, también, los dos hombres que motivan este comentario. Albert Schweitzer y Samuel Ramos. Tienen carácter humanista las obras a que quiero hacer referencia: la "Filosofía de la Civilización", del alsaciano y "Hacia un nuevo humanismo", del filósofo mexicano.

Obras a las cuales puede aplicarse la palabra fundamentalidad, ofrecen a través de todas sus páginas una imagen del humanismo que sirve, lógicamente, para definirlo.

En su "Filosofía de la Civilización" Schweitzer propone una concepción del universo que considero ejemplarmente humanista. ¿Qué entiende el gran pensador alsaciano por civilización? Repitamos un párrafo del prefacio con que el autor presentaba su obra en la primera edición. "La civilización—dice Schweitzer— expuesta en términos muy simples, consiste en entregarnos como seres humanos, al esfuerzo de alcanzar el perfeccionamiento de la raza humana y de traducir en hechos el progreso de toda índole en el ámbito de la humanidad y del mundo objetivo. Esta actitud mental, empero, implica una doble predisposición: primero, debemos estar dispuestos a actuar afirmativamente para con el mundo y para con la vida; segundo, debemos volvernos éticos".

Estas palabras de Schweitzer traducen un estado de espíritu que define, muy simplemente, la actitud humanista en cuanto ella significa el esfuerzo por alcanzar el perfeccionamiento de la raza humana y actuar afirmativamente para con el mundo.

Es en este sentido que debe también entenderse la obra de Samuel Ramos. No era raro encontrar aquí, además, una coincidencia con Vives, Imaz y el poeta que hablaba de crisis semántica. Samuel Ramos está convencido—nos dice Rafael Moreno en el estudio introductorio— de que vivimos una época

de crisis que alcanza todos los órdenes de la existencia humana y que en el campo del espíritu ha determinado una confusión de ideas y valores. Confusión de la cual pueden sacarnos los humanistas. Intento que indudablemente logra Ramos en éste su libro.

"Hacia un nuevo humanismo", título que propone la vigencia de un olvido y la necesidad de una recuperación, es un libro que ahonda en la búsqueda de esa actitud que pueda sacarnos de esa confusión. Parte Ramos de la consideración de un hecho que considera característico de la conciencia moderna: un hondo dualismo en la valoración de la vida que separa en dos terrenos aislados lo espiritual y lo material. Ese dualismo no puede ser aceptado, en general, por los humanistas. Ramos, por supuesto, no lo acepta.

De allí en adelante su obra es un lúcido documento acerca de las posibilidades del hombre por encontrarse con el nuevo humanismo, una de cuyas bases esenciales es la justificación filosófica de la libertad. "Una de las hazañas de la filosofía contemporánea —aclara Ramos— ha sido demostrar que la negación de la libertad sólo provenía de un equivocado planteamiento que la enjuiciaba desde un terreno ajeno a ella".

Tanto esa afirmación positiva del mundo que he mencionado al hablar de Schweitzer, como esta hazaña de la libertad, son dos de las condiciones esenciales que informan la actitud humanista, actitud que permitirá, como decía Schweitzer en "Paz o guerra atómica", "redescubrir que todos pertenecemos al género humano y que hemos de esforzarnos por reconocer lo que en la naturaleza del hombre hay de disposición moral. Así, podemos llegar a tener fe en que también en los miembros de otras naciones despertará la necesidad de un nuevo espíritu, con lo cual comenzamos a tenernos nuevamente confianza los unos a los otros".

Rosario, 1963.

Alberto C. Vila Ortiz

Hacia una PAIDEIA ARGENTINA

BRUNO JACOVELLA: Juan Alfonso Carrizo. (Tradición e Ilustración en la lucha por el ser y la cultura en la Argentina). - Ediciones Culturales Argentinas, 1963

Bruno Jacovella logra cumplidamente ubicar la obra de Juan Alfonso Carrizo como un intento sostenido para presentar una tradición culta y espiritualista, base de una paideia capaz de conducir al ser argentino a su concreción cultural.

Al mismo tiempo ejemplifica con hondura y esencial sobriedad cómo se potencia y despliega un estudio biográfico, cuando se quiere demostrar objetivamente el destino histórico de un hombre que fué "decorosamente" marginado en vida y no justamente valorizado después de su muerte.

El ensayo se subtitula "Tradición e ilustración en la lucha por el ser y la cultura en la Argentina" y

desde la primera página Jacovella afronta la caracterización del ser nacional, ser inmaduro y caprichoso, desgarrado por las concepciones opuestas de Tradición e Ilustración que luchan por conformarlo a través de su historia. Este desgarramiento tiene su origen en el aceleramiento histórico en el cual la Argentina recorrió el camino que insumió tres siglos a las naciones europeas y lo recorrió "con todas las cartas de la historia desparadas ante él sobre la mesa: Iglesia, Imperio, Reforma, Absolutismo, Ilustración, Revolución Francesa, Revolución Norteamericana, Bonapartismo, Parlamentarismo inglés, Santa Alianza, en fin, República liberal y Socialismo".

Tradición e Ilustración pueden, en alguna medida, asimilarse a Federalismo y Unitarismo aunque las primeras son designaciones filosóficas y las segundas lo son políticas.

Distingue Jacovella varias clases de Tradición: la Tradición por excelencia, que proviene de la concepción católica de la vida, reemplazada en los pueblos nórdicos por la Reforma y en los países católicos por la Ilustración; la Tradición cultural grande e histórica, de la cual carece absolutamente la Argentina; la pequeña o folklórica que debe ser potenciada por el genio creador para lograr elaboraciones de jerarquía nacional y finalmente, una Tradición secular o patriótica en la cual la Argentina es el caso único —junto con Rusia— que posee dos: la de los "próceres" y la de los "monstruos".

La argumentación del autor va encaminada a demostrar que el intento de nuestro ser para lograr

una personalidad propia, es decir una paideia y una cultura como objetivación de esa personalidad, se debate dentro de las líneas antedichas.

A partir de esta fundamentación básica plantea, con admirable claridad y poder sintético, las sucesivas "**explosiones federales**" y caracteriza a sus maestros: Echeverría y Alberdi en la primera; Rojas en la segunda y Carrizo en la tercera.

Echeverría es el abanderado del primer nacionalismo cultural. Influidó por el romanticismo europeo quiere que la Argentina sea ella misma y no una imitación, es decir, sostiene la primacía de la cultura como necesidad de crear grandes obras sobre las cuales fundar una paideia que del modo contrario actuaría en el vacío.

Estimulado por el culto a la naturaleza y el descubrimiento del Folklore, como obra del alma popular, Echeverría quiso preparar la aparición de un Dante o

un Goethe; quizás se sintió él mismo llamado a serlo pero no logró superar en sus creaciones literarias **"la triple" pequeñez de la fragmentaridad, el localismo y la imitación"**.

Alberdi, muy superior a Echeverría como sistematizador, ofrece en sus obras un programa coherente destinado a que la Argentina alcanzara su autoconciencia.

Los elementos nacionalistas del romanticismo subsisten desvaídamente, después de Caseros, en Mitre y viven subterráneamente durante el despliegue de la Ilustración Sarmientina que solucionó el problema radicalmente imponiendo desde afuera una educación y por supuesto una cultura ajena a nuestra concepción del mundo. Frente a él, "Martín Fierro" anuncia una nueva oleada de restauración tradicionalista federal que bulle inquieta en Lafone Quevedo, Ambrosetti, Ventura Lynch, Fray Mocho y Payró.

Ricardo Rojas es el maestro de la segunda

"Restauración Nacionalista" y así titula una de sus obras. Polemizando la propensión indigenista de Rojas, Jacovella reconoce que planteó todos los problemas del nacionalismo cultural si bien su americanismo euríndico al querer distanciarse del pequeño nacionalismo quiso construir sobre bases telúricas tan universales que finalizó en una abstracción sin asidero real.

Al promediar el primer gobierno de Irigoyen se produce un formidable movimiento tradicionalista cuyo impulsor fué Andrés Chazarreta, quien apoyado por Padilla, Lugones y Rojas triunfó en Buenos Aires con su compañía de "Arte Folklórico" que reveló a la metrópoli la fuerza de la genuina tradición en música y danza.

Por la misma época triunfa el tango y la poesía gauchesca y es precisamente en esa conjunción de fuerzas cuando aparece Juan Alfonso Carrizo, maestro de la tercera restauración tradicionalista. A diez

años de su primera obra aparece "La música popular argentina" de Carlos Vega y cobra vigor renovado el movimiento tradicionalista por iniciativa de Rafael Jijena Sánchez y del mismo Carrizo.

Juan Alfonso Carrizo realizó una obra imponderable salvando la poesía tradicional y lo hizo movido por una actitud esencialmente docente, es decir para fundar en su vetustez, hermosura y concepción del mundo una paideia definida y arraigada en la gran tradición.

Y así se expresa:

"Volver al solar de los abuelos, para crear con el recuerdo de sus hechos y de sus virtudes una fuente emocional común como obsesión debe ser el imperativo de la escuela de hoy" ...

Jacovella reconoce y plantea, con absoluta objetividad, los puntos endebles en la obra de Carrizo, por un lado su carencia de saber musical que incidió

en el registro de las piezas y por otro su restauración de los cantares con fines docentes aunque sin falsearlos porque Carrizo era parte del alma popular y estaba impregnado de sensibilidad aédica.

Pese a estas fallas hizo lo que no pudieron Rojas ni Echeverría. El juicio definitivo queda a la historia y a los hombres que intenten concretar su ideal educativo.

Son profundas las apreciaciones, diseminadas al pasar, sobre las constantes de nuestro ser nacional. Por ejemplo, cuando dice que "la inteligencia argentina" demasiado atendida a la experiencia ajena se acostumbra a utilizar "la última palabra" como criterio de solución o cuando resalta el hecho de considerar a la juventud como "algo hecho" no "por hacerse" y la tendencia de la gente madura a imitar el vicio juvenil por excelencia, caracterizado en primer término por la veleidad.

Ensayo extraordinario en su ahondamiento de una problemática actual y vitalísima, esta obra de Bru-

Rosario, 1963.

no Jacovella evidencia una mentalidad filosófica real en lograda madurez de sus fuerzas de penetración.

C. Passafari de Gutiérrez.



SINTESIS CRITICO - BIBLIOGRAFICA

"Solos", cuentos de varios autores. Buenos Aires, ed. Goyanarte, 1962.

18 cuentos reúne un volumen cuyo título ya es una definición: Solos. Once son sus autores; forman un grupo: "Más acá"; son ex alumnos del Instituto de Lenguas y Culturas y la mayor parte es la primera vez que dan a conocer algo. Además los une el tema que da título al volumen: la soledad. Y por encima de ella la calidad que poseen los relatos que lo integran. Mencionemos sus nombres: Jorge Carnevale, Teresa Espinosa, Juan Carlos Conde Sauné, Elena Amilia Franco, Norma G. Enz, Beatriz Isoldi, Brian Miguel Healy, Leonor Calvera, Horacio Martínez, María del Carmen Sánchez y Mario Rodríguez. Digamos, también, como breve juicio: sino todos, la mayor parte tienen su lugar dentro de la auténtica narrativa nacional. Y saber, además, que aquí la soledad —o las soledades— tienen un memorable retrato...



Nélida Salvador: "Revistas Argentinas de Vanguardia (1920-1930)". Buenos Aires, edición de la Universidad de Buenos Aires, 1962.

La profesora Nélida Salvador, inteligente y tenaz investigadora, nos entrega un interesante trabajo. Inicia el ensayo con el estudio del período de transición del modernismo a las corrientes literarias de vanguardia; hubiera sido deseable algo más de profundidad en el enfoque.

Bien documentada en cuanto al movimiento de revistas literarias, lamentablemente se limita en muchos casos a la simple enumeración del material. Este ensayo abarca sólo una década —1920/1930— y una nota preliminar, el director del Instituto de Letras, A. Pagés Larraya, aclara que no se trata de un trabajo exhaustivo sobre el tema; esperemos pues, la próxima entrega de Nélida Salvador que, a no dudarlo, estará a la altura de sus brillantes antecedentes.



Edward A. Wright: "Para comprender el teatro actual". Cine, teatro y televisión. Fondo de Cultura Económica, 1962.

Enfoque actual y palpitante destinado a servir de ayuda al espectador, participante indispensable, para comprender esencialmente el arte escénico y sus posibilidades en nuestro mundo. "El drama y el dramaturgo", "Una visión del teatro", "El público y la crítica teatral", son algunos de los importantes temas esclarecidos por el autor y vivenciados con experiencias personales y constantes referencia a obras específicas.



Matilde Levy: "El extranjero en el teatro primitivo de Buenos Aires". Buenos Aires, edición del Instituto de Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1962.

Es ésta la última entrega de la sección Crítica del Instituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Relaciona la autora teatro y sociedad y con este criterio realiza el estudio del ambiente durante los periodos que abarca su trabajo: la Colonia, la Revolución, la Anarquía, la época de Rosas y la Organización Nacional.

Termina su investigación en 1880, fecha a partir de la cual se manifiesta con mayor fuerza la gravitación del extranjero en nuestro teatro.



Friedrich Dürrenmatt: "El juez y su verdugo". Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.

Narración incluida dentro de la novela policial, se aparta del género por las características singulares del protagonista, el comisario Barlach, que vuelve aquí a desconcertar al lector con su conocida persimonia para resolver las situaciones del modo más insólito.

La crítica irónica, caustica de Dürrenmatt no falta en esta obra, que vale la pena leer.



Roger Caillois: "Poncio Lilato". Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.

Un tema difícil tratado con rara habilidad. Consigue Caillois crear el clima necesario para que la figura del patricio romano comprometido, adquiera caracteres nitidos y bien perfilados. Se siente el lector incorporado a la vorágine de acontecimientos que definen el conflicto. Final desconcertante, en el que un absurdo interrogante exige una respuesta que no llega.



Colección "Canto Argentino", editado por la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires, 1962.

La Federación Gaucha Bonaerense, deseosa de estimular a los espíritus inclinados a esclarecer con pasión e inteligencia, los elementos que constituyen nuestra formación nacional, realizó el Certamen titulado "Canto Argentino", en el cual resultaron premiadas estas obras: Margarita Uribarri: "La Pirausta" (leyenda dramatizada en dos actos); Arnaldo H. Cruz: "Entreveros" y "Como una flor del ceibo" (cuentos); Nusta de Piorno: "Pañuelo de yerbas" (cuentos); Ana Emilia Lahitte: "Los nombres de la raza" (Canto argentino para danza y coro); Gustavo García Saravia: "Estampas con honras y llanuras y canto a la patria" (poemas); Alberto Blasi Brambilla: "Canto de amor argentino" (poemas).

Ellas aquilatan un nuevo esfuerzo para encontrar los valores esenciales que hacen a la idiosincracia de nuestro pueblo y a su realización cultural.



Rosa María Sobrón de Trucco: "Juana de Ibarbourou a través de "Las lenguas de Diamante". Victoria (E. Ríos), Cuadernos de Crisol Literario, 1962.

Profesora de Letras en Victoria y colaboradora de conocidos órganos periodísticos del país, la Sra. Sobrón de Trucco intenta una aproximación crítica al pensamiento y estilo de la gran poetisa uruguaya, a través de una de sus composiciones poéticas más representativas: "Las lenguas de diamante". El trabajo presenta una estructura metódica, casi diríamos didáctica, y va del análisis temático —con la idea del amor y las imágenes poéticas de él derivadas— a lo estrictamente formal y estilístico. Por la seriedad metódica y la agudeza del criterio crítico, señalamos como aporte valioso este trabajo.



"Universidad", revista de la Universidad Nacional del Litoral. Director ad-honorem Domingo Buonocore; secretario Eduardo Raúl Storni; Santa Fe, octubre-diciembre 1962, Nº 54.

La presente entrega de "Universidad" confirma la seriedad que siempre ha caracterizado a esta publicación, que incluye interesantes aportes de investigación y divulgación cultural. Incluye en su sumario los siguientes trabajos: "El problema de la continuidad y la discontinuidad del proceso histórico", de Diego Pró; "José María Torres y la edad de oro de la Escuela Normal", de Celia Ortiz de Montoya; "Argentina, capítulo para una biografía novelada", de Germán García; "Sobre arte no figurativo", por Luis Gudiño Kramer; "Prefiguraciones del grotesco criollo en Carlos Mauricio Pacheco", por Marta Lena Paz; "Panorama del cuento en México", por Julieta H. Quebleen; "El tema de la primavera en la poesía argen-

tina", de Angel Mazzei; "El sentimiento religioso en tres pintores franceses contemporáneos", de J. M. Taverna Irigoyen; "La dinámica socio-cultural y la expresión literaria", de Clara Passafari de Gutiérrez y Eugenio Castelli. Contiene además materiales sobre temas bibliotecarios, pedagogía, textos y documentos, crónica universitaria, y abundantísima bibliografía de actualidad.



Marta Lynch: "La Alfombra roja". Novela. Buenos Aires, ed. Compañía Fabril Editora, 1962.

Lúcido enfoque narrativo que sigue desde dentro del proceso de encubrimiento de un caudillo político hasta la más alta magistratura; Marta Lynch demuestra conocer a fondo los entretelones de nuestra vida política, sus personajes típicos y todas sus miserias humanas; esta veracidad ambiental ha hecho que se haya querido identificar a su personaje con una conocida figura política actual; no existe tal vinculación directa, pero hay indudablemente mucho de varios de nuestros hom-públicos. Excelente la utilización de una técnica vinculada a la corriente "objetiva", es decir la alternancia de relatos a cargo de los distintos personajes, que prestan mayor variedad y mejor perspectiva psicológica a la pintura.



Syria Poletti: "Gente conmigo", novela. Buenos Aires, ed. Losada, 1962.

Una de las más profundas, lúcidas y amargas novelas de la última producción argentina; la autora, italiana de nacimiento, pero radicada entre nosotros, incursiona con despiadada agudeza en el mundo de los inmigrantes llegados al país durante el régimen peronista, proyectando sus observaciones a análisis certeros de la realidad esencial argentina e italiana; su sinceridad de pintura no excluye la existencia de un mensaje positivo, de fe y amor en las reservas humanas. Estilo claro y denso, que alterna el realismo con las oportunas notas simbólicas.



Marcos Victoria: "Novelas de la ciudad y el río", y "Las uvas doradas del más allá", relatos, editados ambos volúmenes por Losada, Buenos Aires, 1962.

Ambas colecciones de relatos confirman las cualidades y defectos de la narrativa de Marcos Victoria: su extraordinaria ductilidad, su facilidad de estilo, su paginación prolífica, sus hallazgos estilísticos y poéticos, y la sugestión de ciertas incursiones en un realismo-mágico, y a la vez, y como consecuencia, su ausencia de una temática definida, la superficialidad de algunos relatos y temas, la disparidad marcada entre una composición y otra, en definitiva la falta de una auténtica definición literaria. Un escritor que deslumbra con fugaces destellos de calidad, pero que deja en definitiva una sensación de arena que se escurre entre los dedos.

SUMARIO



Arte

Leónidas Gambartes	Pág. 1
Arte moderno en París: Juan Atlan	" 3
Arte etrusco	" 6

Cine

Balancedo de un festival	" 7
"Amor sin barreras"	" 11
Antonioni: en busca de los sentimientos perdidos	" 15
Godard y "Vivir su vida"	" 19
"El proceso"	" 22

Letras

Gómez de la Serna en su "Automoribundia"	" 25
Entrevista a Jorge Riestra	" 31
Acerca de la Literatura Italiana actual	" 35
Cuentistas rosarinos	" 39
Comentario a Gabriel Marcel	" 41
Stephen Crane: realismo esencial	" 42
Silvina Ocampo y "Las invitadas"	" 43
Aportes sobre La Literatura	" 45
El cuento infantil	" 50

Teatro

Con Lope en Guanajuato	" 52
Cuatro piezas de Dürrenmat	" 54
Teatro contemporáneo argentino	" 56
Los Independientes	" 59

Historia

Arte rupestre en España	" 60
Nuestro pasado	" 62

Educación

Núcleos de estudio	" 63
Otros ensayos	" 64

Filosofía

Jolivet y el tomismo	" 67
----------------------------	------

Problemas actuales

Presencia del Humanismo	" 70
Hacia una Paideia Argentina	" 73

Síntesis crítico-bibliográfica	" 77
--------------------------------------	------