OJO
CCLA

CRITICA

65

CINE - LETRAS - ARTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA
BUENOS AIRES

SUMARIO

Literatura comprometida y literatura gratuita - Una palabra más sobre Dante y Virgilio - Proceso y conciencia de la poesía - Claudel y la poesía - El Banquete de Marechal - La angustia de existir en Juan José Arreola - Visiones de España y América - Poetas rosarinos - La felicidad según Agnes Varda - Estética y Antiestética - Consideraciones sobre la música contemporánea - Síntesis Bibliográfica

DICIEMBRE 1965 13

Colección

ALTO AIRE

de Poesía

17 poemas, de Alberto Carlos Vila Ortiz.

Cauce, de Oscar Incicco.

Cuadernos para un habitante de la lluvia, de Armando Raúl Santillán.

Ediciones COLMEGNA — Santa Fe

En **Rosario:** Librerías Aries, Rosafé, Ross, Austral, Ruiz, etc.

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

LETRAS

LITERATURA COMPROMETIDA Y LITERATURA GRATUITA

Bajo el título **¿Formalismo o compromiso literario?** (Revista "Casa de las Américas", Nº 26, octubre-noviembre de 1964), Juan Goytisolo, al refutar conceptos expresados por Alain Robbe-Grillet (**La literatura perseguida por la política,** artículo traducido para dicha revista), expresa: "Cuando los conflictos políticos, sociales y económicos que constituyen la fuerza evolutiva y dinámica de un país pueden manifestarse libremente a través de los órganos de representación naturales de los intereses en pugna, el encargo social del público al escritor no es el mismo que en aquellos otros Estados en los cuales los intereses y aspiraciones de los distintos grupos de presión carecen de un cauce legal para expresarse. El "status" peculiar de la sociedad francesa —desaparecido el anacronismo de las guerras coloniales, alejado el "peligro" revolucionario merced a la prodigiosa transformación técnica operada por el neocapitalismo, etc.— favorece la eclosión de una literatura que para emplear una fórmula de Vittorini, tiende a pasar del plano de la consolación, del plano de la dirección de conciencia, al de tanteo y búsqueda..."

En primer lugar, la presión social del público sobre el escritor, en los países subdesarrollados o en vías de desarrollo, no es tan poderosa como para obtener del escritor una actitud de "director de conciencias". Adolfo Prieto sostenía hace aproximadamente diez años: "El público lector de la literatura argentina actual, si no erramos la apreciación, no ha impuesto aún sus condiciones, no las ha for-

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

mulado, porque apenas si existe como público" (1). Aunque la situación ha evolucionado en la actualidad hacia una mayor toma de conciencia, hacia una más decidida y activa participación por parte del público argentino —y en este sentido la realización de mesas redondas y debates han ejercido y ejercen una influencia no desdeñable—, no es menos cierto que nuestro público lector está todavía lejos de ejercer una acción decisiva sobre el escritor. No sería demasiado aventurado afirmar que una situación análoga es común a la mayoría de los países de América Latina. No se trata de concluir por ello, en la inexistencia de un público argentino. El público lector existe, pero permanece hasta hace muy poco tiempo, anónimo, aislado y, hasta cierto punto, indiferente a las inquietudes e interrogantes del escritor. La pasividad del público asistente a las conferencias que algunos de nuestros literatos les brindaban y la renuencia de los disertantes para tratar de manera descarnada y vital sus propios problemas literarios y para recabar del público una participación crítica, han mantenido latente el divorcio entre ambos.

La novelística argentina actual revela una acuciosa búsqueda: búsqueda de técnicas y de formas, búsqueda sobre todo de una lengua a mitad camino entre la lengua literaria y la lengua oral. Resulta sintomático que uno de nuestros más grandes escritores, Julio Cortázar, exprese: "Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en la Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo; pero ya son bastantes como para creer que, fatalmente, desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen los escritores franceses o ingleses de escribir como quien respira y sin caer por eso

(1) *Sociología del Público Argentino.* Leviatán. Bs. As., 1956.

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

en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa" (**Señales,** Nº 132).

Sábato dedica numerosas páginas de su libro **El escritor y sus fantasmas** a los problemas de la lengua y en particular al uso del voseo. Demasiado fresca está en nuestra memoria la defensa apasionada de su utilización, a través de artículos y conferencias, para que sea necesario insistir sobre esta preocupación, legítima sin duda. Sábato, que hace profesión de fe como escritor **comprometido** y se prohija en Sartre al respecto, no desdeña, pues, ocuparse de cuestiones "artesanales".

La aparición de los grupos de Boedo y Florida, allá por el año 1920, enfrenta a dos tendencias jóvenes que defienden postulados opuestos: los que se erigen en defensores de los humildes y de la clase desposeída, los que abogan por la justicia social, y los estetizantes, los puros, los no comprometidos; aunque esta distinción bipolar implique una serie de matices intermedios y hasta se produzcan intercambios fecundos. Por ello no resulta paradójico que un escritor como Roberto Arlt, surgido del proletariado, viera publicada su obra **El Juguete Rabioso** por Güiraldes, de quien fuera secretario, mientras la editorial de Boedo rechazara (poco importan los motivos) la novela. Dos cenáculos, dos intenciones distintas que coexisten y se fecundan mutuamente en un país no desarrollado.

1830 es una fecha clave en la literatura francesa. Ese año triunfa Hernani en la escena, Lamartine ingresa en la Academia. Ese mismo año tienen lugar las "jornadas de julio" y se cree en la liquidación del Romanticismo que hasta entonces, al parecer, había permanecido ajeno a las preocupaciones sociales y políticas y escribía para una minoría selecta.

Triunfante la burguesía, los escritores se encuentran ante un público dividido: aristocrático y conservador, el uno; burgués y progresista, el otro, que reclaman una

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

literatura diversa. Es en agosto de 1830 cuando L. Véron postula en la **Revue de Paris,** "la necesidad presente de atraer las gentes de letras a los asuntos públicos". A partir de esa fecha asistimos a una politización de la literatura, pero en 1832 T. Gautier contrataca y afirma que el arte no sirve para nada en su célebre prólogo a sus **Poesías.** La burguesía que antes de 1830 pretendía un arte al servicio de sus ideales arguye ahora, a través de la **Revue des Deux Mondes:** "Que no es necesario —e incluso que no es deseable— que el artista tenga ideas políticas y sociales propias; y éste es el punto de vista que defienden los críticos más importantes, entre ellos Gustave Planche, Nisard y Cousin. La burguesía se apropia de **l'art pour l'art;** se ensalza la naturaleza ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de los partidos políticos".

Y Flaubert, a través de su correspondencia, expresaba en 1851: "L'art, la seule chose vraie et bonne de la vie" y veinticuatro años más tarde: "l'homme n'est rien, l'oeuvre tout". El mismo contradictorio Flaubert que escribe un drama político, **El candidato,** que no tiene éxito.

El arte por el arte no desaparecerá de la literatura francesa hasta nuestros días; aunque haya sufrido breves eclipses, refugiado en la poesía y el teatro simbolistas, se manifestará en las novelas de Pierre Louys, René Boylesve, Proust, Giraudoux y Valéry; en ciertas obras de Gide y de Cocteau, en Valéry Larbaud y en el "nouveau roman".

Esto nos lleva a oponernos, por demasiado simplista, al tan difundido esquema, que hace suyo Goytisolo, y que sostiene que en los países donde se disfruta de estabilidad política, el compromiso político es fruto de una elección libre del escritor y la literatura es búsqueda, desenvolvimiento del arte como técnica. Mientras que en los países subdesarrollados, en una fase preliminar de desarrollo o que ven cercenadas sus libertades políticas y padecen injusticias sociales, la literatura se esfuerza por reflejar la

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

realidad política y social, y los escritores cumplen una labor testimonial.

Las dos son tendencias inherentes a la condición humana y se dan con suma frecuencia simultáneamente o en sucesión próxima, como reacción o a causa de una exageración o agotamiento de la corriente anterior. Como bien lo señaló Sábato en **El escritor y sus fantasmas:** "...casi siempre el problema es más confuso y complicado, pues hay tres elementos en juego: el proceso social, que de una manera o de otra influye en el arte; el proceso artístico, que tiene su dinámica propia (cansancio de escuelas, agotamiento de formas, etc.) y que provoca cambios en la creación artística por su propia e inmanente naturaleza; y, finalmente, lo que podríamos llamar una dialéctica de la contemporaneidad entre esos dos procesos". Y añade más adelante: "Cualquier tentativa de explicar el fenómeno literario en términos puramente estéticos o puramente sociales está, así, condenada al fracaso".

A través de lo expuesto podría creerse que nos guía el propósito de una defensa de una literatura estetizante. Nada más alejado de nuestro ánimo. Creemos en el compromiso o como diría Guillermo de Torre en la responsabilidad del escritor que no puede evadir su circunstancia. Pero esta es otra cuestión, como diría Kipling.

MIGUEL J. MIRANDE

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

UNA PALABRA MAS SOBRE DANTE Y VIRGILIO

Caro Castelli, *usted me invita a tomar la palabra desde las páginas de su Revista, en ocasión del séptimo centenario del nacimiento de Dante. Le agradezco su cortesía de siempre para conmigo y aunque el tiempo sea tan avaro con nosotros que vivimos dispersos y dispersándonos en afanosa búsqueda de sobrevivir luchando sin descanso contra las duras leyes del creciente pan, acepto —por la buena amistad que nos une— su requerimiento. Pero no le voy a brindar un* artículo, *lo que sería un compromiso que no podría cumplir, sino una charla, algo como un monólogo conmigo mismo improvisado al simple ritmo del teclado de la máquina de escribir. Y desde el momento que es un viejo discípulo quien me pide hablar, el tema que abordaré se ajustará a Dante en correlación con su Maestro, esto es a Dante como discípulo —a su vez— con respecto a Virgilio.*

Haré como si continuara una conversación empezada desde la niñez en mis lejanas aldeas, resucitada hace poco encontrándome de paso en la Universidad de Cuyo, echando humanamente la mirada —y no académicamente— sobre un aspecto entre los más humanos de la Divina Comedia. *Dante y Virgilio, reunidos, más allá del tiempo y del espacio, en una hazaña maravillosa y gigantesca, a través de los abismos infernales y de los caminos verdeantes de la esperanza, apuntando al cielo.*

*

Todo empieza a partir de un encuentro milagroso y fabuloso. El encuentro del Canto Iº del Infierno. Dante, perdido en la *selva,* desorientado, ebrio, desesperado, invadido por el terror, al borde del naufragio.

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

Una detrás de otra han surgido –visibles en la obscuridad que incumbe adentro y alrededor suyo– las tres fieras.

En el silencio, quebrado de improviso, por el rugir del león, aparece, por encanto, la sombra de Virgilio. Al reconocer al Poeta, Dante olvida su dramático estado, se reanima y enciende de una emoción que se esparce, de la profundidad de su alma, como una *luz* que vuelve a aclarar por un instante su espíritu, su conciencia y su intelecto.

Al primer asombro y a la actitud humilde de reverencia y homenaje hacia el Poeta de Roma, siguen las famosas palabras a través de las cuales Dante se proclama *discípulo* de Virgilio:

> O degli altri poeti onore e lume,
> Vagliami il lungo studio e il grande amore
> Che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
> Tu se' lo *mio maestro* e il *mio autore;*
> Tu se' *solo colui da cui io tolsi*
> Lo *bello stilo* che m'ha fatto onore (1)

Según Dante lo afirma, entonces, Virgilio es su Maestro y su autor por ser aquél de quien Dante extrajo y absorbió el *bello estilo* que le hizo honor.

Este término *estilo* no hay que interpretarlo a la letra, en el único sentido de *estilo poético* noble y elevado, pues es evidente que Dante con ello quiere decir mucho más, de manera tal que hay que otorgarle también el significado de *inspiración,* de *ejemplo moral,* de *germen engendrador,* de *estructura* y *postura interior.* En una palabra, el *estilo* virgiliano fue sin duda para Dante la *chispa* promotora del revelarse a sí mismo, de su devenir, de su definirse, de su afirmarse como hombre y como Poeta.

Hay, por otra parte, entre los dos una relación y correlación que permiten aseverar que lo que es en Virgilio apti-

(1) *Infierno,* C. I, vs. 82-87.

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

tud, vocación, tendencia, intuición, en fin natural *semilla*, continúa y se completa en Dante hasta brotar en *fruto* y *cosecha*.

Pues es Virgilio quien va a infundir el *soplo vital* a la inspiración de Dante, a despertar y a nutrir algunos de sus más cálidos ideales, a alimentar de alguna manera la médula de su obra poética y hasta política.

Con las debidas distancias de *tiempo* y *temperamento*, es irrefutable que existe entre las dos personalidades de Dante y Virgilio como un *devenir*, como una *praxis* de la especie de las que suelen revelarse, en cierto sentido, entre el verdadero *discípulo* y el verdadero *Maestro*, entre el padre auténtico y su auténtico hijo.

Hay en ellos una *vocación* y un *amor* para la *poesía* que diríamos de raíz y fundamentos comunes; pues en los dos la poesía constituye un modo y un hábito de vida, por lo cual sentir y actuar poéticamente se concreta en ambos en real *esencia* y en *motu* propio de su mismo ser.

Virgilio épico, bucólico y geórgico se proyecta a menudo hacia los instantes más típicos de la inspiración épica, bucólica y geórgica de Dante. Uno y otro veneran a Homero y al mundo homérico; uno y otro sienten y cantan la naturaleza con un sentimiento y una voz que armonizan y se integran hasta confluir en atmósferas y notas que parecerían surgidas de *un alma sola* y de *una sola voz*.

Las palabras y el tono que suscitan y llenan el *clima* y el *pathos* dramáticos y emotivos de la *ouverture* del II de la Eneida, al empezar el héroe troyano su relato sobre la caída de Troya —en situaciones, contingencias y tiempos tan absolutamente distintos— hallan como una continuidad trágica y rapsódica en las palabras y en el tono que suscitan y llenan el clima y el pathos de la *ouverture* del Canto XXXIIIº del

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

Infierno al empezar el Conde Ugolino la tremenda historia de su muerte:

> Infandum regina iubes renovare dolorem
> ..... (2)

exclama Eneas:

> ... Tu vuoi ch'io rinovelli
> disperato dolor che il cor mi preme (3)

prorrumpe el Conde Ugolino. Y los dos momentos se funden en una sola *éxtasis* humana y poética, a un tiempo, sin solución de encantamiento, más allá de los hechos, las épocas y protagonistas.

Las ovejitas de las bucólicas virgilianas reaparecen en el Canto III del Purgatorio, igualmente dóciles, tímidas, suaves y castas como si se hubiesen trasladado de los montes de Virgilio a los mundos fantásticos de Dante, sin que un día hubiese transcurrido:

> Ite meae, quondam felix pecus, ite, capellae (4)

exhorta Melibeo, y he aquí como vuelven, sin cambios, ante los ojos de Dante:

> Come le pecorelle escon dal chiuso
> a una, a due, a tre, e l'altre stanno
> timidette atterrando l'occhio e il muso;
>
> e cio che fa la prima, e l'altre fanno,
> addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
> semplici e quete, e lo imperché non sanno. (5)

tan símiles que diríamos vivir y respirar de un único aliento.

---

(2) AEN. Lib. II, v. 3.
(3) *Inf.* C. XXXIII, vs. 4-5.
(4) *Buc.* I. v. 74.
(5) *Purg.* C. III, vs. 79-84.

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

Maestros ambos del ritmo y onomatopéyicos, Dante y Virgilio se completan y se integran en lo descriptivo. Plásticos, a veces a través de recursos diferentes, concluyen, sin embargo, hacia un solo efecto casi como si hubieran embebido sus pinceles en una paleta común.

Así alcanzan una misma prodigiosa armonía gemelar sus paisajes. El alba, la aurora, los amaneceres, los ocasos de la Eneida, de las Bucólicas, de las Geórgicas se reflejan y encuentran eco en aquéllos de la *Divina Commedia*. Y ambos pintan los *grises* quizás como ningún pintor pudo nunca llegar a hacerlo.

> Et iam summa procul villarum culmina fumant,
> maioresque cadunt altis de montibus umbrae (6)

Canta Titiro, y la atmósfera de aquel ocaso vuelve en el célebre ocaso dantesco en idéntico tono y mismo languidecer:

> Lo giorno se ne andava e l'aer bruno,
> toglieva gli animai che sono in terra
> dalle fatiche loro ..... (7)

de modo tal que en la paz y en la guerra, cada uno en su mundo, los dos Poetas se encuentran dándose la mano confundiéndose en una sola emoción y en un solo latido.

*

Mas las correlaciones entre Dante y Virgilio no se limitan a la esfera de la poesía. Abarcan muchos más aspectos y llegan mucho más a fondo.

Hay en ellos una afinidad asombrosa acerca del sentido, de la concepción y del sentimiento de la historia. Y como es

---

(6) *Buc.* I, vs. 82-83.
(7) *Inf.* C. II, vs. 1-3.

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

natural, en este caso, con respecto a la historia, en particular, de *Italia* y de *Roma*.

Virgilio ve en la Italia una tierra prometida y exalta a Roma como al centro ecuménico de un imperio de paz y de justicia. Dante ve en la Italia el *jardín del Imperio* y exalta a Roma como al centro ecuménico de un renovado sacro romano imperio fundado sobre la paz y la justicia.

Pagano uno, cristiano el otro, convergen por encima de la fe religiosa y del tiempo, en un mismo sentimiento religioso del hombre, de la vida y del mundo.

La *pietas* virgiliana retorna y se injerta –como ansia de redención individual y universal– en la *caritas* de Dante y halla natural desemboque y diríase coronación a través del planteamiento y del desarrollo de la doble misión –sujetiva y apostólica– llevada a cabo en la *Divina Commedia*.

De esta manera el espíritu de *vidente*, de *profeta*, de *vate* que caracterizó como a un *mago* a Virgilio, entre sus contemporáneos y en la Edad Media, diríase encontrar respuesta y afirmarse, agigantándose, en Dante a partir del *Canzoniere* y desde la *Vita Nova*, a la *Commedia* y al *De Monarchia*.

Por todo ello, como se ha dicho, Virgilio continúa en Dante potenciándose y casi definiéndose –según el impulso del ánimo, la intuición como presagio y la luz del intelecto– como suele ocurrir entre el *Maestro* cuando es *Maestro* y el *Discípulo* cuando es un *discípulo*.

¿Y qué tendríamos que decir de Virgilio como *guía* de Dante en el mundo de ultratumba? ¿De ese *amor* que hará posible aquella hazaña sobrehumana?

Pero éste es otro argumento. Y me despido de Ud. y de su Revista afectuosamente.

Rosario, 21 de noviembre de 1965.

FURIO LILLI

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

PROCESO Y CONCIENCIA DE LA POESIA

"La poesía es a mis ojos tan grave y tan dramática y tan poco visible, que me sería necesario o decirlo en una línea: "la poesía es indispensable, pero no sé para qué", o en un volumen que quemaría sin duda después de haberlo escrito.

A un periodista que me pregunta: "Si su casa se incendiara, qué llevaría Ud.", le respondí: "Me llevaría el fuego".

Y no era una ocurrencia".

(Carta de JEAN CÓCTEAU)

Nos llevamos el fuego. Y en un mundo mental como el nuestro, agudamente lúcido con respecto al dinamismo cada vez más inexplicable de lo real, sentimos esa cosa "tan poco visible" de la poesía, más asequible, sin embargo, que la voz ardua de las ciencias físicas, más simple y inmediata que la voz grave de la filosofía, menos remota que la voz memoriosa de la historia. Sentimos "el fuego" de Cocteau que mide nuestra grandeza y detecta inexorablemente nuestros límites.

Aparte de lo riesgoso de jugar con fuego, intentemos algunas notas que dejen consignado este proceso de gradual toma de conciencia de la poesía, desde la espontaneidad de su nacimiento, como expresión humana del encuentro del hombre y su contorno, hasta su consciente ubicación con aspiraciones a total develadora de lo real.

Tal como sucede con la novela, la poesía es tributaria del humanismo en que se nutre.

El humanismo medieval y renacentista, entiende este encuentro del hombre y el universo que es la "obra", como un teórico **equilibrio** entre las dos partes, pero con una de-

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

cisión práctica, fruto del optimismo griego renacido, en favor de la razón humana. La poesía se convierte más en **arte** de regulabilidad y mensura, que en el arrebato intuitivo de la **belleza.** Es más obra de inteligencia que obra de creación. El poema se inclina a ser un triunfo expresivo de la "virtus" que plenifica las potencialidades del intelecto práctico aristotélico, o deja al alma grávida de las nostalgias puras del retorno hacia la patria neoplatónica de las ideas.

El equilibrio del encuentro se resuelve en el inconfesado privilegio por la regulación y la medida de la razón realizante, sobre las exigencias mucho más misteriosas de la obra por realizar.

Esta ruptura se consuma en una época que, por sospechosa complicidad, se nombra: neoclásica. La filosofía cartesiana desempeña aquí un papel tal vez no puesto suficientemente de relieve, sobre todo en la creación de toda una corriente poética **preceptivista.** Por una parte, quiebra la unidad escolástica de la razón y la sensibilidad, y se resguarda en el claro y cerrado mundo mental de la "res cogitans"; por otra, convierte a la obra en "extensión medible", mecanicísticamente realizable.

El fermento cartesiano actúa en la entraña misma del nuevo humanismo racionalista, cuyo presupuesto fundamental es que basta la medida de la **raison,** para imponerla a la obra misma y, a partir de esta regulación, que Boileau eleva a la categoría de precepto, queda automáticamente construído el poema. El prejuicio de la claridad, de la razonabilidad, desplaza todo el problema de la creación poética, hacia una especie de matemática o de ciencia de la obra. De allí que ésta trate de imitar una naturaleza concebida de modo mecanicista, y el lenguaje —o la forma— intenten expresarla por la virtud predominante y única de un claro mecanismo de sílabas, versos y estrofas.

La poesía, fiel a su propio dinamismo interno incontenible, no tarda en tomarse la revancha, y aparece ese

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

movimiento de liberación de la belleza que es el romanticismo.

Este proceso de apertura es paralelo en la poesía —y en gran parte, profético— a la recuperación de una concepción más integral: del hombre como nudo de carne y espíritu; de sentidos, emociones e inteligencia; de la naturaleza como vida y misterio; de la dimensión social e irracional de la existencia. No podemos olvidar que Dostoyevski, Kierkegaard y Marx provienen de la era romántica.

El movimiento trae a la poesía zonas desconocidas y vedadas por el preceptivismo. Redescubre emociones y sentimientos; lo soñado y lo imaginado, los fantasmas y lo crepuscular de la existencia, el medioevo y la distintiva individualidad de los pueblos, y un sentido de lo dinámico y dionisíaco del arte que sacude los serenos museos neoclásicos.

Bousoño escribe: "La lírica moderna aparece cuando los poetas llevan a su extremo práctico ciertos impulsos del romanticismo".

La misma idea de poesía como "imitación de la naturaleza" va perdiendo su estrecha equivalencia a "copia", a medida que la naturaleza se va develando en su faz profunda de "misterio" más que de "mecanismo". Consecuentemente la concepción de la belleza se desprende del ornamentalismo de cobertura de lo desagradable, y recupera lentamente su sentido metafísico primitivo de consonancia con el ser.

El camino hacia la libertad interior inaugurado por los románticos, llevaba consigo su propio peligro: un esterilizante vuelco hacia la subjetividad pura, especie de versión estética de la aventura filosófica de Fichte y Schelling. Pero la ley de las compensaciones, que gradualmente se transforma en ley de equilibrio, se da también en la dinámica literaria a través del antagonismo de las escuelas. El factor compensatorio se llamó: parnasianismo. Con su fría

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

exacerbación de las sensaciones, con la marmórea rigidez de sus frisos externos, con la sobrevaloración de una sabia musicalidad artesanal, se constituyó en una fórmula de contención, en un esqueleto sólido, capaz de hacer andar con seguridad vertebrada, lo que pudo quedar en evanescencia pura del alma romántica.

A partir de allí, la poesía puede intentar su propio camino con las serias posibilidades de humanidad que otorgan el tener un cuerpo y un alma. Los románticos alemanes Novalis, Tiek, Holderlin y las finas ensoñaciones de Nerval darán la medida inconmensurable de su espiritualidad, alzando a categoría metafísica de interpretación profunda, los hallazgos de la libérrima fantasía.

"A medida que se le reveló su propia espiritualidad, la poesía se empeñó cada vez más irremediablemente en una experiencia espiritual propia", escribe Albert Béguin en **L'ame romantique el le reve.**

El poeta en quien la conciencia de esta experiencia cristaliza con máxima lucidez es Baudelaire. Hasta él llega, con clara percepción de sus límites, el doble camino abierto hasta ahora por la poesía; y él la instala, con un sentido unitivo, en esa zona fronteriza de la carne y el espíritu que es la imaginación: **"L'immagination seule contient la poésie",** a igual distancia de la "verdad" clásica **("Pature de la raison",** y del "sentimiento" romántico **("Ivresse du coeur").** Imaginación concebida no como potencia instintiva, sino como conciencia, trabajo de todas las fuerzas del espíritu.

Unicamente desde esta ubicación humanizada, es posible convertir lo poético en conciencia de lo cotidiano, en tremenda belleza del drama de existir, en "tenebrosa y profunda unidad" del lazo ontológico hombre-mundo. La poesía llega a ser, de evadido ornamento o empeñosa mecánica imitativa, acto de presencia al mundo. Una frase capital para el menester poético es la no tan conocida refe-

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

rencia de Baudelaire: **"El placer que sacamos de la representación de lo presente, abarca no solamente la belleza de que puede estar revestido, sino su cualidad esencial de presente".**

Desde el poeta de **Fleurs du mal,** la poesía no sólo se sostiene, como un ser de carne y hueso en el mundo, sino que empieza a compartir su vida. Esta comunidad con la existencia, estimula, con una avidez cada vez más incontrolable, la marcha de una poesía que acentúa su libertad hasta la exacerbación de su independencia absoluta; hasta transferir el acto de re-creación (que es acto de comunión con la existencia) al acto de creación total (que es acto de prescindencia de la existencia).

El riesgo estaba entrañado en el hecho de que el brillo y la potencia del fuego pueden hacer olvidar de que necesita algo que lo alimente.

Verlaine advierte que la liberación de la sintaxis, de la gramática, llevan a la magia, entre musical y verbal, de la palabra pura. La inocencia de un verbo que juega su juego infantil de "nombrar" el mundo, se inclina, en el terrible y maduro niño Rimbaud, hacia el juego de "hacer de nuevo" el mundo. La aventura está lanzada: reencontrar la re-ligazón mágica del hombre y el mundo en una existencia total, sufrida como impotencia.

La poesía va tan lejos, que el "acto de presencia" de Baudelaire, deriva hacia los distintos modos del "acto de ausencia" que conocemos en los poetas posteriores: el silencio de Rimbaud, el sarcasmo de Lautreamont, el libro que sustituye a la vida en Mallarmé y muere de hermetismo. Todo proceso de libertad se paga tan caro como la misma libertad que se adquiere. La rebeldía no es más que un acto de insumisión en busca de una sumisión más alta y difícil. La poesía no pudo sustraerse a estas leyes de todo lo humano. Lo positivo del proceso consiste en la quebradura definitiva de la ingenua y suficiente imagen raciona-

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

lista de la belleza, y en el acercamiento a un misterio del creer que no puede desembocar ya sino en una altísima zona de ignición en que el corazón del poeta toma su tremenda conciencia creadora como imagen del infinito acto de Dios, o como perplejo y solitario vértigo que roza con la nada.

En una u otra posición, la poesía ha ganado una certeza: la de ser un acto de comunidad con la existencia de los hombres, e inevitablemente solidaria de su destino total, y de su vocación de vivir entre todo y nada... **"et tout le reste est littérature".**

"...le respondí:
—Me llevaría el fuego.
Y no era una ocurrencia".

Rosario, 1965.

ROGELIO BARUFALDI

CLAUDEL Y SU POESIA

Ante las manifestaciones que en todos los centros culturales del mundo ha provocado el décimo aniversario de la muerte de Claudel, no escasea la pregunta, a veces sincera, a veces irónica, pero siempre envuelta en asombro: ¿Todavía Claudel? A ella corresponde una contestación neta: sí, y quizá presente como nunca. En estos diez años transcurridos su figura no sólo ha sufrido el eclipse que tras su muerte suele afectar, siquiera por un tiempo, la obra de un artista o de un poeta, sino que ha ido penetrando en sectores cada vez más amplios de investigadores literarios, lectores, espectadores teatrales. Y cosa significativa: ha logrado despertar particular atracción justamente en un vasto círculo de la juventud, ese que suele denominarse de los irritados, de los descontentos.

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

Y es que un drama claudeliano: *Tete d'Or*, escrito allá en 1889, es la expresión anticipada de la crisis espiritual de esos muchachos perfectamente delineada por el poeta. A mayor abundamiento Claudel dijo varias veces que esa pieza era de juventud y para la juventud. Bastaría dicha mención, sin aludir al resto de su obra, para poder hablar sin exageraciones de la vigencia de Claudel y su poesía ya que después de todo su teatro es la corporización de su lírica.

Y ya en el umbral de mi enfoque quisiera que estas palabras constituyeran un homenaje más, modesto, no cabe duda, pero devoto a la memoria del artífice de *Las Cinco grandes odas*.

*

Pasado el 80 la tendencia parnasiana da sus últimos cantos y buena parte de los poetas del grupo hace rato navegan ya en una manera que será su contracorriente: el simbolismo. La precisión, la plasticidad, el arte por el arte expresado con calma objetiva influído por el positivismo filosófico, la fusión lírico científica impulsada por Leconte de L'Isle, no satisfacían ya. Describir, como Heredia en sus *Trofeos*, la masa acuosa del Nilo bajo la terraza en que Antonio contempla, en los ojos de Cleopatra, puntos dorados que ve como un mar inmenso por donde huyen galeras romanas —las suyas— fascina tal vez, pero no emociona. Es cincelar un verso excluyendo la raíz de la poesía: su vida interior.

Pero a la renuncia un tanto indecisa de algunos parnasianos, un poeta de ellos, más enérgico y más inteligente, va a presentar, un poco, es cierto, a la sombra de Rimbaud, el esquema de una primera reacción antiparnasiana. Así aparece Verlaine con su *Arte poética* que nada tiene, como puede imaginarse, del pontificar de los preceptistas. Al contrario, va a predicar con el ejemplo desenvolviendo en sus versos sus teorías. La poesía va a tomar contacto más que con la plástica con la música, aunque sin desdeñar de ningún modo aquélla.

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

Apoyándose en las correspondencias baudelairianas –es Baudelaire, a la larga, el verdadero impulsor del soplo simbolista–

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

la poesía –dice Verlaine– debe sugerir, no representar; las palabras no han de ser pues exactas como un adjetivo o verbo de la prosa descriptiva. Aconseja emplearlas no sin cierta negligencia ("non sans quelque méprise"). En esa inexactitud reside precisamente la fuerza expresiva. La rima, de su parte, tampoco ha de ser fuerte, piénsese en el machaconeo de la consonante, por ejemplo. No. También aquí la aproximación que acaricie el oído sin herirlo. Y en cuanto al verso escoger el número impar de sus pies que dejarán así en el espíritu, según el poeta, cierta insatisfacción placentera. ¿Qué resta, entonces? El matiz, sólo el matiz. O para decirlo con las palabras de Van Tieghem:

> "Lo ligero y lo flotante son los medios del arte, ya que el objeto de la poesía no es la idea clara ni el sentimiento preciso sino lo vago, el claroscuro de las sensaciones, lo indeciso de los estados de ánimo. Claro que tales nociones no pueden ser descriptas por representación concreta; sólo pueden ser sugeridas".

Con Rimbaud –importante nombre a retener tanto por lo que representa en la tendencia simbólica cuanto como motor en la formación de Claudel –se da un paso trascendental. Y es que antes aun que el pobre Lélian diese a luz su *Arte Poética*, en 1884, aunque en obra publicada en 1892, sostiene que la palabra, hasta entonces válida como signo evocador de objeto, –la idea, la emoción– se hará concreta realidad animada por el color y el sonido en sus relaciones de vibración,

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

aquirirá valor propio, lo que como bien se ha dicho equivale a introducir el misterio en las palabras.

Por otra parte –y esto prueba de paso la significación de las correlaciones– las otras artes realizan marchas semejantes. Así se abandona y definitivamente ya, en pintura, la reproducción de la realidad y se la desdibujará, bien hacia corrientes idealistas –Redon, Carriere Puvis de Chavannes– de comunicación con el misterio de las cosas, y donde todo detalle implica simbolismo, o en escultura en la de un Rodin, por ej., que sugiere el dinamismo sin representarlo materialmente. Y por otro lado el impresionismo a quien –fuera de todo símbolo– no preocupa anécdota alguna sino captación de la luz para verterla en grito colorístico sobre la tela en sinceridad de impresión. Y unos años más tarde la música impresionista también se lanzará a la evocación soñadora mediante imágenes cambiantes, plenas de misterio. O sea: así como en el poema no se persigue la palabra precisa sino la evocadora, en la plástica no se busca el contorno formal sino, y a través de la vibración luminosa, la masa cromática interior, y en la música se desecha la melodía tradicional por la sensación sonora. En una palabra: siempre el matiz sustituyendo a la línea.

Mallarmé va a precisar la concepción simbolista para entregarla a los verdaderos dirigentes del movimiento. Estima, como Rimbaud, el valor musical propio de la referencia indirecta, no la designación precisa, en relación al objeto; lo que él decía: "hablar como poeta es contentarse con hacer una alusión a las cosas" y finalmente la idea como materia del poema o sea noción abstracta puramente intelectual. Wyzewa, uno de los concurrentes asiduos a las famosas tertulias de los martes en casa del maestro, ha explayado muy bien esta posición del poeta de *Un coup de dés*. A cada uno de sus versos se esforzó por agregar varios sentidos superpuestos. Cada uno, en su criterio, debía ser a la vez imagen plástica, expresión de un pensamiento, enunciado de un sentimiento y símbolo filosófico: además una melodía y aún fragmento de la

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

melodía total que había de ser el poema. Pero, atención, acotemos nosotros: todo ello regido por estricta sumisión a las reglas prosódicas, a las reglas clásicas y parnasianas del verso. Vale decir que todavía nada hay aquí que ni por asomo supiera a verso libre ni otras libertades posteriores. Poesía de corte complejo, como se ve. Ahora Mallarmé fue diestro en ella porque dominaba su lengua. En cambio muchos de sus discípulos, entusiastas pero sin dones ejemplares, llevarían la poesía a la artificiosidad oscura, a la imprecisión que nada positivo encierra. Por ahí recibieron el mote no injusto de decadentes, de destructores. Esto ocurre hacia 1885. Pero observemos que no mucho después, al alborear nuestro siglo, un músico admirador del simbolismo mallarmeano y del impresionismo pictórico, lleva al sonido en las analogías posibles las ideas que esgrimían poetas y pintores y se convierte en el jefe del impresionismo musical. Así, en lugar de las formas estructurales tradicionales, evoca un mundo pleno de sensaciones. El consideraba las escalas como colores de una paleta y trabaja con yuxtaposición de tonalidades como los pintores, atenuando las formas melódicas y reduciendo al mínimo, como los sucesores de Mallarmé, el ritmo, la melodía. Por eso sus temas están cortados por interjecciones sonoras. Pero aparte de las consideraciones técnicas lo que aquí interesa es cómo el compositor, cual los poetas simbolistas y pintores impresionistas, obtiene efectos de vaguedad, ensueño, sugestión, evocación, insinuaciones de dibujo. *La siesta de un fauno* es típica al respecto pero cualquiera de las imágenes podría corroborar lo dicho. Y a mayor ejemplo recordemos la musicalización de Debussy de tantos poemas de Verlaine y Mallarmé para sus obras para canto y piano, como lo hacen también Fauré y Duparc.

En fin; digamos que la tendencia simbolista se conforma definitivamente en 1886 tras el manifiesto de Moréas aparecido en Le Figaro ese año. Se trata de una carta donde se propone concretamente el nombre y se regula la estética a la que no fue él muy fiel y la escuela *románica* lo prueba. A.

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

France comentó y sintetizó esa manera con frase clara y feliz: "ni nombrar ni describir nada". Pero hay que apuntar la mirada de Moréas ya al verso libre. Pasemos rápidamente sobre René Ghil teorizador que busca sistematizar en un método, poco claro por cierto, tendencias verbales y prosódicas basado en el intuicionismo de Verlaine y las tentativas de Mallarmé, y llegamos a Gustave Khan, cuya significación reside en que recogiendo lo anterior, sienta la doctrina del verso libre propugnado anteayer por Rimbaud y ayer por Moréas. No corresponde analizarla ahora. Baste decir que después de establecer que la música del verso libre es ante todo ritmo y no mero juego de sonidos musicales y que la rima ha de ser reducida a la asonancia, propugna su empleo, al parecer, reservándolo a la expansión de sentimientos íntimos y sin desgarrar de ninguna manera el alejandrino clásico, cuya misión será altamente importante porque matizará la fluidez ajena con el rigor propio. Pero el verso libre, según G. Khan, tendrá su plenitud estética en una futura obra, una gran obra según lo anunciaba, capaz de expresar los más vastos sentimientos y las emociones más profundas. Khan no especificaba, no lo podía, al autor de esa gran obra por llegar al verso francés. Sin embargo cuando eso afirmaba, hacia 1897, ese creador tenía ya 29 años y había producido en lírica y en teatro y se disponía a cumplir la predicción de Khan. Se llamaba Paul Claudel.

No era extraño ese desconocimiento de Khan, porque hasta poco antes de comenzar la guerra última era Claudel más que discutido, y en los propios centros católicos, casi un desconocido. El, por lo demás, se quejó varias veces de tal ostracismo. Pero la causa no está en una subestimación de su obra por deficiente a ojos de los críticos, sino por su incomprensión por parte de la crítica y del público. Hay una explicación. No la de oscuridad de estilo, porque Valéry que llenó su verso tal vez con tanta filosofía como Claudel, aunque de otro costal, no sufrió aquella indiferencia. Tampoco es muy valedera la que le atribuye a sus repetidas ausencias

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

de Francia, obligado por el cargo diplomático, porque sus obras aparecían frecuentemente en Francia y ello daba una presencia suficiente. La razón reposa, más bien, en que cada verso claudeliano es fuente y objeto de meditación. A veces lo es cada palabra.

> "Para comprender las cosas —dijo una vez— aprendamos las palabras que son en nuestra boca la imagen soluble. Rumiemos el bocado inteligible".

Por eso la densidad extrema y la aparente oscuridad de su estilo y pensamiento. Claro, hoy las concepciones han cambiado. Se le ensalza a veces desmedidamente, convengamos, y también se disiente con su obra a veces con intensidad malévola. Pero no se niega ya la significación de su personalidad literaria.

Pero, ¿quién es este poeta cuya obra está preñada de símbolos y que sin embargo no figura entre los que constituyen la hornada del simbolismo, y que no puede ser justamente tratado ni de simbolista tardío porque precisamente y más de una vez reaccionó violentamente contra algunos de los más conspicuos representantes de la tendencia? Michaud ha aclarado, tras los pasos de Ernest Friche, –y posteriormente lo han establecido otros– las influencias que lo ubicaban como muy especial y solitario simbolista. En primer término la del pensamiento tomista, que une dos extremos: uno Rimbaud y Mallarmé, el otro su conversión al catolicismo. Y en él se verá

> "la desembocadura de todas las corrientes del simbolismo, la expansión de un movimiento que constituye probablemente la más grande tentativa que se haya visto para elucidar el acto poético al mismo tiempo que las premisas de una verdadera revolución espiritual, la misma que se hallaba incluída más o menos explícitamente en el movimiento simbolista".

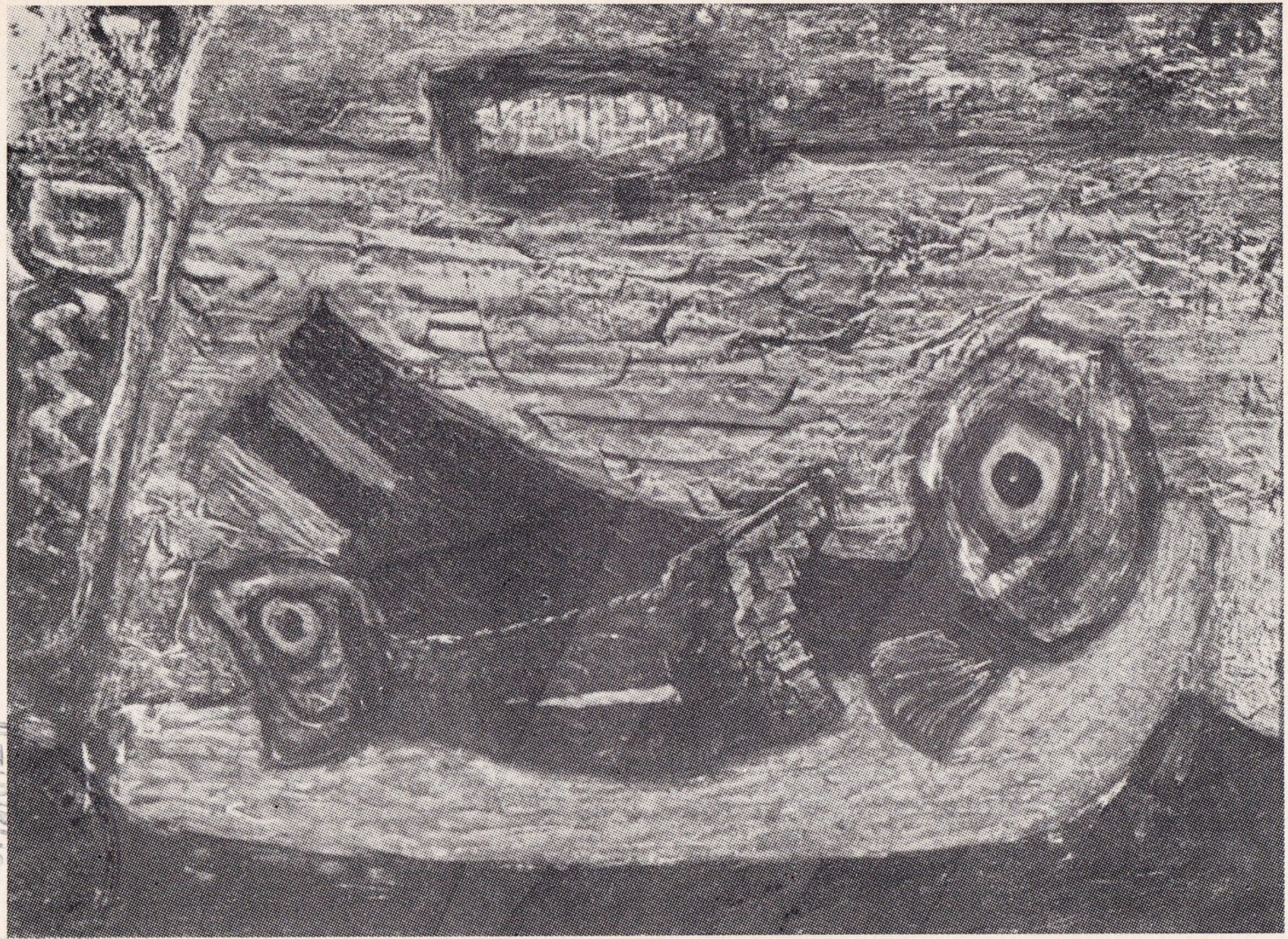
Pero como siempre está vigente la relación vida-obra, vayamos previamente al hombre.

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

Claudel dijo una vez: "quien ha mordido la tierra conserva el gusto entre los dientes". Es lo que le ocurrió, y desde que surgió a la vida allá en los límites de la Champagne en una aldea del Aisne. Se crió en el campo y descendía de antigua gente de campo en los Vosgos. Por eso el campo y sus delicias han atraído siempre el alma del poeta. Se ha consustanciado con su paisaje y su paisaje le ha marcado para siempre. Atado a su tierra podrá en adelante viajar por todo el planeta. En todas partes, como ha afirmado Maurois, seguirá siendo un francés del Tardenois que guarda para medir el metro de un cerebro campesino. Y por supuesto hay neta marca campesina en esas frecuentes alusiones que en sus obras aparecen del pan, del vino, de la cosecha y del paño burdo. Pero el campo le ha dado algo más. Además de salud y franqueza. Y es su humor, su buen humor, su alegría interior. Es que un vasto horizonte azula la mirada, los golpes ocre y verde de una sucesión de planicies ensanchan el espíritu, la música del viento y del arroyo inyectan alegría de vivir. Y hablar con el carretero o la muchacha del vecino labrantío abren el alma a la cordialidad del espíritu, a la sonrisa. Alegría nacida en la tierra que se absorbe al nacer, que no se adquiere.

Esa alegría tuvo su plenitud o quizá, mejor, fue en él elevada a la dignidad sacramental. Para explicarla recordemos las circunstancias. ¿Cuál es el medio intelectual y estético en el que a fines de siglo hace irrupción ese poeta? Imperan el naturalismo y el cientificismo. Ante ellos Claudel se halla en soledad espiritual. Sentido de la vida, idea del destino, problema de la muerte, no logran explicárselos la ciencia ni la filosofía del positivismo. Tampoco tiene el recurso de la religión. La religión le horroriza porque ha leído y absorbido *La Vida de Jesús* de Renán. Amén de que manifestarse religioso en esas horas y en esos medios equivalía a ser considerado un pasatista, una individualidad pintoresca. Y en ese momento —no ha cumplido aún 18 años— cae en sus manos un libro, el causante de su conversión: *Las iluminaciones de Rimbaud*. No

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



" DEL PARANA " - Oleo - **Raúl C. Conti** - 1965

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

ha sido un tratado de escolástica ni un pasaje del Evangelio, sino un condenado literario el autor de su encuentro con Dios. Curioso, pero no asombroso. Los antecedentes más inopinados suelen producir consecuencias inesperadas. Lo que sugirió a Brown la primera idea de los puentes suspendidos no fue ningún estudio de estática gráfica sino la simple observación de una araña mientras trabajaba su tela. Tampoco de una reflexión prolongada sobre las necesidades del apostolado sino de su aburrimiento en el lecho donde descansaba su pierna herida en el sitio de Pamplona, surgió en Ignacio de Loyola la idea de la milicia espiritual que fue la Orden Jesuítica. Así pues las *Iluminaciones* sacan al poeta de una filosofía rígida, le revelan lo sobrenatural y lo sumen, no aún en plena fe, pero sí en la desesperación por hallarla. Por allí cabe, pues, reconocer la enorme influencia del poeta del *Bateau Ivre,* "seminal", como lo dijo el propio Claudel. Y luego sí, llega aquel día de Navidad de 1886 cuando el poeta, ubicado junto a un pilar de Notre-Dame, sintió que creía y un goce inexplicable invadió su vida, goce que se derramaría después en sus textos, muestra de la Gracia sobrenatural que ya habitaba en él. De ahí arranca –Pierre Claudel, hijo del poeta, me lo recalcaba no ha mucho– esa convicción del autor de *Zapato de raso:* para él la fe era inseparable de la alegría. Bien, pero estas conquistas de la fe no fueron, si bruscas, definitivas. La conversión ha sido obtenida lentamente manteniendo el poeta su fe entre repugnancias y atracciones alrededor de cuatro años. Hasta que logra penetrar en un libro desconocido aún para él: *La Biblia,* cuya densidad religiosa y poética de contenido y forma, tanta influencia va a ejercer en Claudel. Y por ahí va a empalmar en el conocimiento de la Iglesia y sus verdades hasta consustanciarse tanto con ellas que confesará un día a la religión y a la poesía como cosas indisolubles. Religión, Biblia, Iglesia. O sea veneros de simbolismo en que el poeta va a abrevar. Pero, ¿cuál es el simbolismo claudeliano y sus limitaciones con el anterior, el tradicional?

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

Veamos previamente la misión poética del autor de *Las Cinco Grandes Odas*. El se ha propuesto expander su verdad de todos modos y por todos los medios. En este sentido aparece como un acontecimiento, una rareza, un aerolito, dijo él, en medio de los hombres porque lo hace en momentos sin grandeza, sin moldes que estén dispuestos a recoger su mensaje trascendental: el cántico de la gloria divina, a través de todas las cosas creadas por Dios en el mundo que habitamos. Vocación ecuménica que Claudel proyectará a través de su obra entera, lírica y dramática. Por eso tiene razón Jouve cuando afirma al respecto que "su misión es unir la tierra, toda la tierra y el cielo, todo el cielo, reponer a Dios en su Creación y su Creación en Dios con la ayuda de ese Verbo que tan generosamente ha sido deparado al poeta". Y ello lo cumple con un cántico ininterrumpido donde se proclama en cada página y en cada verso, en cada palabra, que el gran goce divino es la sola realidad. Esa felicidad, Dios es el único que puede procurarla, el único que logra revelarla. Y esa felicidad es inaccesible fuera de El. Fuera de El está el placer mezquino y caduco, pobre y único esfuerzo de la humanidad sin Dios.

Por eso la conquista del universo es factible por la palabra, la lengua, el conocimiento, pero no solos. Nada valdrán sin su principio que es Dios. Ahora bien, el medio conductor de tal conquista es la Gracia, esa Gracia que simboliza por el agua, de patente y permanente presencia en las *Odas*, como una suprema musa. La musa que es la gracia, nos dice el poeta. Pero, ¿cómo llegamos a conocerla? Ah, mediante el símbolo. Porque para Claudel las cosas son siempre signo y símbolo. "Por el símbolo se va real y sustancialmente a Dios". Y por la expresión verbal y simbólica, por su verbo, el poeta restituye el mundo a Dios. La palabra así asume el rol de encantamiento, de encantación, en lugar de permanecer simplemente como término y designación. Claudel sostiene que el poeta, igual que el sacerdote, es un consagrante por la palabra a él dada. Todas las cosas le son dadas y él las da a Dios

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

porque, como sostiene, "¿para qué serviría la voz si no a unirla a la voz que ha comenzado antes que ella?". Semejante posición espiritual desde luego niega el principio del arte, ya que el arte tiene ahora un fin, descubrirnos con su belleza el sentido oculto de las cosas, el sentido del universo misterioso.

De allí la penetrabilidad entre los términos oración y poesía, entre sacerdote y poeta, sin obstáculos que le impidan el arribo feliz hasta Dios, y que soldando mundo y Dios le hace amar gozosamente las cosas de este mundo de Dios. Y no sólo en su creación, sino en la recreación que realiza al traducir. Por ejemplo los *Salmos Graduales*. Esa revolución claudeliana en contenido necesitaba de un molde expresivo adecuado y lógicamente también revolucionario. Por de pronto se apropia del verso libre. ¿Por qué? Claudel parte de un principio lógico. El ser humano viene a decir –lo dice en sus trabajos *Posiciones y Proposiciones, Reflexiones sobre el verso francés, Parábola de Animus y Anima,* etc.–, piensa por intermitencias. Esta ruptura natural es la que el poeta ha de expresar. El poeta; el prosista, en cambio, debe artificialmente reunir esos elementos primarios en un bloque –afirma– cuyos elementos están sólidamente unidos, soldados. De ahí la importancia que en la poesía tienen los blancos que separan en el papel, para el ojo, como están separados, en la corriente de nuestra vida psíquica, los momentos sucesivos del pensamiento. De ahí la importancia que asigna a cada emisión parcial en que debe, nos dice, gozar del tiempo suficiente de "coagularse al aire libre siguiendo los límites de una medida o compás que permita al lector comprender de un solo golpe la estructura y el sabor". ¿Qué consecuencia tiene esto? Van Tieghen, al comentar la estilística del poeta, la fija de modo feliz: un tiempo, una pausa, un vacío tal, permitirán asir como un todo orgánico ese fragmento que la prosa no consideraría más que un elemento, una gradación que permite pasar a otro elemento.

Desde luego ese verso –o versículo, por él tan empleado,

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

ese que nos enseña la Biblia pero que no está en la poesía de Claudel inspirado en ella por lo que estamos viendo –debe poseer un valor artístico, poético, unidad formal que traduzca la unidad íntima de la poesía. Esto implica, primariamente, ritmo, pero ritmo no ya en la pura significación retórica sino calcado de nuestro ritmo vital, el de nuestro corazón que late, el de nuestra respiración que proyecte, dice, al exterior esta imagen auditiva de la emoción y de la idea. Pero para que esta función altísima del verso pueda realizarse –de acuerdo a su naturaleza– ha de tener las alas libres, lo que no le permiten las formas tradicionales con las barreras de la rima por un lado, del alejandrino por el otro, y aún es necesaria la ruptura con determinadas reglas gramaticales que proscribe a veces aun los giros más naturales de la lengua. Claro, y en esto se ubica con sus antecesores del simbolismo, el poeta utilizará la imagen, sugerir por la imagen pero en cuanto esa imagen significa como parte del Todo, del Universo, los vínculos que la unen a él. Continente y expresión, nos depara todo ello una visión ecuménica de donde se deduce que la poesía, al exigir al poeta la visión del Universo en su unidad, su visión cósmica del Universo, le exige el sentimiento católico de lo universal y así se cumple su afirmación, que ya la barruntaba en Baudelaire, y la admiraba, claro, en Dante: "Las cosas visibles están hechas para conducirnos al conocimiento de las cosas invisibles", de donde esa entrega total del poeta con su obra al seno de Dios:

Tu m'as vaincu, mon bien-aimé! Mon ennemi,
Tu m'as prés dans les mains mes armes une a une.
Et maintenant je n'ai plus de défense ancune.
Et ovici que je suis devant vous, Ami.

Me venciste, bien amado! Enemigo mío,
Me arrancaste de las manos las armas una por una,
Y ahora ya no tengo defensa.
Y he aquí que soy sólo uno frente a ti, Amigo!

Claudel ha visto así en el poeta no sólo al *glosador* de una creación armoniosa sino el ayudante y el delegado de

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

Dios para continuar y completar su Creación: restituye así al poeta el papel a que su nombre lo destina.

No he perseguido la intención de exaltar la crítica irremediablemente entusiasta ni menos voy a repetir con alguna de ella, que la obra de Claudel es una introducción a la santidad. El habría sido el primero en sonreir ante la afirmación. "Sólo soy un poeta a quien la religión inspira, ¿a qué pedirme más?". Creo –los miembros de la Sociedad Claudel no somos fanáticos, sí somos devotos–, que Claudel tiene junto a indiscutible grandeza algún aspecto rebarbativo –el aparato prosódico que en ciertos momentos ronda la monotonía, un simbolismo no siempre nítido, algún canto de longitud desmesurada, aunque como dijo Giradoux, todo eso ha contribuído a devolver al pensamiento y a la lengua franceses la atmósfera poética que en parte había perdido–. Pero detalles aparte, lo cierto es que su mensaje y su lírica cada día más inflaman sus dimensiones, cada día más honran las letras universales. ¿Hay en él un genio? Lo dirá la prueba del tiempo.

Pero, exaltativas o no, las apreciaciones críticas referentes a la obra de Claudel han aportado gran saldo positivo. Han despertado interés, avivado deseos de conocer para loar o negar, en una palabra para comprender esas particulares búsquedas metafísicas y estéticas de Claudel. Y pensamos que al invitarnos así a penetrar en ese mundo maravilloso la crítica ha cumplido, queriéndolo o no, el mejor homenaje que puede tributarse a un creador, que es mejor aún que la leyenda, breve, densa y emotiva de su tumba de Brangues. Mejor que la placa que brilla en el Nº 11 del Boulevard Lannes, donde se extinguió su vida. Mejor que la inscripción que ostenta el pilar de Notre-Dame a cuyo pie se convirtió Claudel. Mejor que la denominación de *Paul Claudel* a la plaza parisiense limitada por las calles Médici, Vaugirard y Corneille según lo ha votado el Concejo Municipal de París. Mejor que la nueva especie de tulipán al que una casa de Lyon ha bautizado con el nombre del poeta. Y quizá igual

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

al de esa benemérita Sociedad Claudel, a la que me honro en pertenecer, constituída para dedicarse al amoroso estudio de lo que pensó y sintió el poeta a su paso por la tierra.

Rosario, 1965.

EDUARDO A DUGHERA

EL BANQUETE DE MARECHAL

Tras un prolongado silencio –más de quince años– Leopoldo Marechal ha retornado a la palestra literaria rodeado de un inusitado interés por parte de críticos y lectores, que lo colocan en un primer plano dentro de la actual novelística argentina.

Hasta no hace mucho su sorprendente *Adán Buenosayres*, todavía en su edición primigenia (1), dormía olvidada en los estantes de las librerías, y muy escasísimos lectores osaban abordar su voluminosa estructura (741 páginas). La causa de este olvido hacia una obra que hoy no se puede dejar de reconocer como hito esencial en la evolución de nuestras formas narrativas, debe buscarse en factores no siempre literarios. No faltaron defensores y críticos agudos, que en su momento supieron revelar valores –Julio Cortázar a su aparición (2), Noé Jitrik en 1955 (3), Adolfo Prieto cuatro años más tarde (4)– pero la incomprensión, los orgullos heridos y sobre todo resentimientos personales, motivaron que se te-

---

(1) Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1948.
(2) LEOPOLDO MARECHAL, *Adán Buenosayres*. En *Realidad*, Buenos Aires, marzo-abril de 1949.
(3) *Adán Buenosayres; la novela de Marechal*. En *Realidad*. Buenos Aires, 1955, p. 39.
(4) *Los dos mundos de Adán Buenosayres*. En *Boletín de Literaturas Hispánicas*. Rosario, edición del Instituto de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Nº 1, 1959, págs. 57 y sigs.

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

jiera en torno suyo un injusto silencio, al que acompañó la indiferencia de un público lector en parte no preparado para absorber el impacto de esa demoledora novela, esencialmente antiretórica, y en parte sin estímulos por la ausencia de una exacta valoración de la crítica oficial, ante la cual esos juicios citados no alcanzaron la debida repercusión.

Pero la vía negativa debía ser, paradójicamente, la que rompiera esa muralla de indiferencia. Emir Rodríguez Monegal, el excelente crítico uruguayo, que en 1949 –tal vez por cierta intemperancia juvenil y sobre todo por desconocimiento de la realidad en que se apoyaba la novela– lanzó un injusto brulote contra *Adán Buenosayres*, tuvo recientemente el inexplicable error de incluirlo en su libro de ensayos *Narradores de esta América* (5) (desentonando a todas luces con la innegable calidad de los otros), sin intentar siquiera una mera revisión o actualización de conceptos. Pero el solo hecho de ocuparse de la novela de Marechal implicaba –a despecho de sus propios juicios– un reconocimiento de su importancia; y así lo entendieron muchos, que ignorándola hasta entonces, se sintieron tentados de ver qué era esa "novela infernal" que tanto parecía molestar a Rodríguez Monegal. Y sentimos, en los últimos tiempos, hablar más de *Adán Buenosayres* que en los quince años anteriores.

Hasta tal punto interesa hoy aquella obra, que un instituto universitario mendocino está por exhumar, en un volumen, los principales comentarios críticos sobre la novela, favorables y desfavorables, con las *Claves* dadas a su obra por el mismo Marechal.

Desde otro ángulo, hay que tener en cuenta cómo la posterior obra narrativa argentina, y en particular la de Julio Cortázar, ha demostrado el decisivo influjo de las búsquedas formales, estructurales y lingüísticas, contenidas en aquel libro de Marechal.

En coincidencia con esta revaloración crítica del *Adán*,

(5) Barcelona, ed. Alfa, s/d., pág. 73 y sigs.

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

Leopoldo Marechal da a conocer ahora su segunda novela, *El banquete de Severo Arcangelo* (6), fechada en 1963 y publicada en 1965. Quienes pudieron temer que lanzara otro tremendo volumen como el anterior –aunque desde *Rayuela* eso a nadie asustaría– no vieron confirmadas sus aprensiones, mientras que los que esperaban otra prueba de su densidad de creador ven ratificada esa complejidad y profundidad de pensamientos y de enfoques que caracterizan su creación.

Si *Adán Buenosayres* tenía mucho del infierno dantesco –no por similitudes literarias o estructurales, lo que tiene escasa significación, sino por lo que entrañaba de juicio humano, moral y teológico, en clave alegórica, de su mundo y de sus contemporáneos (la generación martinfierrista, sobre todo)– *El banquete de Arcangelo* asume el clima y la tensión de un verdadero Purgatorio, en que el centro de interés no es otro que el mismo Marechal angustiado por el dilema de su salvación, y el camino que ello supone transitar.

Ya no es aquel Marechal apoyado en cierta suficiencia nacida de su seguridad religiosa –ese sólido armazón teológico tomista que señalara Prieto en la primera novela (sólida escala de valores, aclaremos, no "prejuicio"), y que lo hiciera sentirse un poco por encima de las miserias morales de los demás, aún cuando podrían rastrearse profundos interrogantes que hacen a su condición humana– sino el hombre maduro que ha pasado por un período vital de duras experiencias, dolores, injusticias, de que tantos testimonios afloran en párrafos muy subjetivos de su novela última (7). Desde esta nueva perspectiva se plantea en términos críticos su propia posición ante el hombre y ante Dios, y acerca de aquellos valores que deberán conducirlo a la anhelada salvación. Hay fe

---

(6) Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1965.

(7) "Hermano". Alguna vez había oído yo esa palabra en ciertas bocas frutales del sur: en hombres de a pie, junto a borregos en esquila; en hombres de a caballo que redoblaban la llanura. Después callaron esas bocas; y para mí se abrieron otros labios, gritones de peleas y de insultos, en la ciudad y sus hombres que mostraban dientes de perro..." (*El Banquete...*, ed. cit., pág. 269).

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

en la novela, pero hay también angustia existencial, propia de un hombre que tiene conciencia de no ser sino un "cascote vagabundo" en la inmensidad del Cosmos y del Tiempo.

De allí también la estructura más marcadamente dialéctica de la novela, el simbolismo de clara raigambre teológica que la rige, y la indudable esquematicidad de los personajes secundarios, ya no arrancados de modelos reales, sino creados en función clave respecto a sus planteos existenciales y metafísicos. Ello no invalida la tremenda humanidad que emerge de la novela, girante toda ella en torno al difícil conflicto interior de Lisandro Farías (Marechal mismo), sacudido por las contradictorias tensiones que le provocan su yo ascético (Severo Arcangelo), que le invita a la entrega total a Dios, implícita en el Banquete –donde podía lograr asumir la infantil inocencia que anhela recobrar, tornar a ser substancia pura en plena disponibilidad, pero con el terrible peligro de convertirse en robot, en pura materia esclava– y su yo rebelde, demoníacamente inconformista y crítico (Gog y Magog), que le hacen rechazar las fórmulas aparentemente fáciles, los esquemas exageradamente dogmáticos, en que ve la amenaza de la anulación de su ser.

Entre ambas instancias –que en ciertos aspectos, principalmente en la terminología que utilizan los personajes que las encarnan, se proyectan a una dialéctica político-social entre occidentalismo mecanicista y marxismo colectivista, con sus respectivos dogmatismos, y frente a los cuales se pueden adivinar claras alusiones en defensa de la llamada "tercera posición" que sustentara el peronismo– el personaje central, apoyado a la vez en otros que, como Papagiorgiou, no son sino diversas proyecciones novelísticas de su yo, defiende su irrenunciable condición de hombre, con todas sus grandezas y sus miserias.

> —"Monstruo contradictorio! Se lo dije a Quinquela, y lagrimeaba; se lo dije a Filiberto, y quiso ponerle música. El Hombre! Habla santamente con los pájaros de Umbría, como Francisco de Asís; o hace morir a sus congéneres en una cá-

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

mara de gas cianuro. Gira en una cápsula espacial, con fines de ciencia, derrotando las limitaciones de su condición terrestre; o hace caer un proyectil atómico sobre una ciudad indefensa, bien arrellanado en la butaca pullman de su bombardero. Se desgarra el buche, como el pelícano, para nutrir a sus pichones; o se almuerza en el Congo a un misionero belga de carnes tiernizadas por el bautismo. Contrae la lepra, curando a los parias de Oriente; o descuartiza con método a su padre y oculta las piezas anatómicas en lagos o jardines idílicos. Roba el pan del huérfano y el chalón de la viuda; o distribuye su haber entre los pobres y se interna desnudo en el desierto para buscar a su Dios. Construye para sí o para los otros abismantes infiernos; o intenta paraísos de frutas regaladas. He ahí al Hombre sublime y asqueroso, al hombre llamado Sí, al hombre llamado No, al hombre llamado Quizás, al hombre llamado Aunque, al hombre que ignora todavía la hondura exacta de sus bajezas posibles y la altura exacta de sus posibles exaltaciones!..." (8)

Y en esa dirección se orienta la respuesta que a su dilema da Marechal en la novela: la salvación no puede venir de la anulación del yo –sea en la disponibilidad absoluta de Cybeles, sea en la fría obediencia del robot–, de salidas colectivas como la del Banquete, el imposible salto hacia arriba del que está entre la espada y la pared, o la sublime elevación espiritual de que sólo fue capaz Jesucristo en la cruz. El hombre debe hallar su camino hacia Dios (simbólicamente a la Cuesta del Agua) por sí, ovillando la enredada madeja del hilo que surca su laberinto personal.

"Mi vida entre la espada y la pared: entre una espada hostil que me acosa de frente y una pared idiota que me agarra de atrás. Y si diese yo el brinco de costado, a la derecha o a la izquierda? Nunca me gustó la oblícua ni el camino más corto entre dos puntos: la mía es una raza constructora de laberintos para héroes astutos que traen ya su carretel del hilo conductor, y para necios que deambulan estrellándose contra los muros y los enigmas. Yo prefiero salir con la hebra de Ariadna, y no con el dudoso armatoste de Icaro..." (9)

---

(8) *El Banquete,* pág. 131.
(9) *El Banquete,* pág. 147/8.

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

La salvación debe ser un hecho absolutamente *personal*, un quemarse de sí mismo en todas las experiencias vitales.

> "La inmovilidad no es del hombre: su destino es el viaje, la exploración o el buceo. Nacer y morir son dos instantes críticos de una sabrosa movilidad..." (10)

Ello explica que la respuesta de la novela esté puesta en boca de un Jonás, justamente el personaje bíblico que para encontrar la verdad debió primero ser tragado por la ballena, simbólicamente sumergirse en el seno mismo de la realidad, del pecado, de las miserias humanas, para, de esa vivencia integral de la existencia, extraer el *ser*, lo único que podrá salvarse de la destrucción, del gran diluvio final a que está condenado el mundo. De allí también la reiterativa alusión a las palabras del Génesis:

> "Hazte un arca de maderas labradas..."

Lisandro Farías fracasa por ello en el intento del Banquete, pero a la vez alcanza a hacer triunfar su *yo*, que le ganará luego el derecho a la beatitud final, a ese encuentro y visión de Dios que intuye al instante supremo de su muerte o tránsito.

Marechal, en el prólogo dedicatoria *A Elbiamor*, califica a la novela como *de suspenso;* este término, aclarada así la significación fundamental de la obra, que emerge tras la "cáscara de los símbolos", alude no a una categoría literaria, sino a la incógnita que encierra la solución de la aventura humana, espiritual, en ella reflejada. Por eso la esencia de la novela es metafísica. Sin que falten algunos elementos líricos o humorísticos –como la colosal sátira del psicoanálisis (11)– es una novela *seria*, más aún angustiada. Comparada con *Adán Buenosayres* aparece más profunda en sus planteos generales, más trascendente en su problemática, más íntima,

---

(10) *El Banquete*, pág. 266.
(11) *El Banquete*, pág. 224/6.

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

pero se siente a la vez la ausencia de aquella frescura juvenil, juguetona, que hacía una delicia la lectura de su primer libro, movido por otros sentimientos más exteriores, más críticos y testimoniales.

Desde el punto de vista de las estructuras formales, *El Banquete* aparece más conformada, más integrada en una unidad narrativa, menos caótica, aunque, lógicamente, más lineal y con más limitadas aperturas y audacias.

Se mantiene, sí, la esencial búsqueda lingüística que se destacara en el *Adán*, en cuanto intento de unidad y síntesis del lenguaje culto con el coloquial, a la vez que de enriquecimiento lexical por creación de neologismos y asignación de nuevas significaciones simbólicas a términos tradicionales. Aparece, en cambio, casi totalmente deshechado el vocabulario coprológico que tanta zozobra provocara por su audacia, al aparecer la primera novela.

En síntesis, *El Banquete de Severo Arcangelo* cobra significación en cuanto obra madura, más integrada, de Marechal, y por tanto necesario complemento de *Adán Buenosayres*, aun cuanto ésta continúe manteniendo su singular proyección en el proceso de nuestra novelística, como primer intento serio de aplicación de técnicas nuevas a la temática nacional, a la vez que como fervoroso, lúcido y valiente testimonio crítico de un momento de nuestra realidad, de que su autor fuera agonista (12).

Rosario, 1965.

EUGENIO CASTELLI

---

(12) A la aparición de esta entrega de *Crítica 65* se conoció la publicación de *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Bs. As., ed. Citerea, 1965), ensayo que amplía el que en 1939 diera a conocer Marechal como *Metafísica de lo bello* y que desarrolla sus principales ideas estéticas.

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

LA ANGUSTIA DEL EXISTIR EN JUAN JOSE ARREOLA

Mezcla madura de escepticismo, ironía, plácida contemplación de la realidad y desesperada angustia existencial, Juan José Arreola, el autor de **Confabulario total** y **La feria,** constituye uno de los ejemplos más significativos que evidencian la originalidad y pasión de la narrativa latinoamericana al nivel de las más avanzadas del mundo.

Admirador profundo de Kafka, Joyce, Proust y Papini posee Arreola una cultura rica y polifacética que seduce inmediatamente y le confiere una seguridad insólita para abordar los temas más difícil con brillantez y penetración clarificadora.

Factor estimulante de la literatura mexicana desde 1950 no sólo por lo que ha escrito, sino por lo que ha dicho y hecho, su ágil presencia está detrás de cada uno de los jóvenes escritores que le reconocen su indiscutida función de maestro y admiran su depurada sabiduría técnica, su dominio absoluto del lenguaje y su inquieta preocupación por los temas esenciales del hombre actual.

Y es en este magisterio que ejercita con apostólica dedicación desde la cátedra de **Creación literaria** de la Universidad Nacional Autónoma de México y desde los talleres literarios a su cargo, donde la personalidad extraordinaria del escritor se manifiesta en toda su potencialidad. Rodeado de jóvenes que desean aprender "el oficio", paciente y prudente, conocedor de las psicologías individuales, orienta a cada uno hacia su camino efectivo y sabe encontrar la palabra adecuada en cada caso para salvar del desaliento y estimular nuevos intentos.

Conocí muy especialmente al grupo que nucleaba alrededor de la Revista "Mester", de gran aceptación por su

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

buen nivel de cuentos y poemas e incluso por su cuidada presentación, y conversando con el joven secretario Jorge Arturo Ojeda y los otros integrantes pude apreciar vivencialmente el afecto y la admiración que todos sienten hacia este "maestro de escritores".

Después de leer su obra conversé en varias oportunidades con él y siempre me impresionó por su espíritu de libertad, de rebeldía y de inconformismo frente al mundo. De gran capacidad de comunicación con su interlocutor puede suscitar y trasmitir con intensidad sus sentimientos y sus ideas. Eso explica su gran atractivo para las nuevas promociones. Infunde la seguridad que no posee su espíritu agitado por tremendas contradicciones y este es sin duda el don de los grandes atormentados.

Transcribo algunas de las respuestas a mis interrogantes a través de las cuales pueden captarse muchas de las características que hacen de Juan José Arreola uno de los casos más notables de nuestra literatura continental.

—¿Comenzamos, maestro?

—En realidad a mí me gusta hablar sin pensar lo que voy a decir. Entonces la palabra tiene para mí el valor de un hallazgo como suelo hacer con todo lo que se refiere a la literatura. Nunca tengo un plan, nunca tengo una idea clara de lo que voy a hacer y entonces se trata de una aventura que me interesa: saber qué es lo que va a ocurrir, qué es lo que va a resultar.

—¿Cuándo comenzó su relación con la literatura?

—Desde niño tuve un particular amor por el lenguaje, por las sonoridades del lenguaje. Yo cursé solamente los tres primeros años de la educación primaria y allí, en lo único en que me destaqué fue en la clase de lectura. Hasta recuerdo que aprendí a leer sin tener que deletrear, sino viendo a mis hermanos mayores cuando estudiaban sus libros elementales. Yo me acuerdo de mí, en los primeros años de mi vida ya siendo capaz de leer libros de letra

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

grande y sobre todo me pasó un fenómeno curioso: aprendía de memoria lo que estudiaban los demás, sobre todo los poemas. A los tres años sabía repetir en una media lengua —yo tenía ciertas dificultades de pronunciación— poemas extensos.

Mi primer encuentro con la literatura fue pues plástico y musical. Me encantaban las palabras sonoras. Le conté alguna vez que yo coleccionaba nombres de pintores italianos, de literatos y de personajes históricos cuando esos nombres eran sonoros. Y tenía ese gusto principalmente por los nombres extranjeros. De ahí, tal vez, se puede originar esa especie de situación mental europeísta que a veces me reprochan, ese gusto por las cosas extranjeras. Y junto a eso, una especie de necesidad natural de agrupar palabras sonoras. Traté de hacer versos de niño pero curiosamente nunca pensé en ser escritor, no lo tuve como ideal o propósito.

—¿Cómo vive su oficio?

—Yo me siento el único —en la literatura mexicana— que vive como un aficionado; que nunca se ha sentido profesional, que nunca escribe sistemáticamente, que nunca ni siquiera desarrolla las cosas que se le ocurren. A veces por no levantarme de la cama o por no poner un papel en la máquina de escribir, dejo que se vaya un cuento o una idea. Es decir, todo lo vivo en una situación de azar y de abandono. Y en cierta medida, recuerdo el texto de Neruda que dice: "Mis criaturas nacen de un largo rechazo". Y a los demás se los cuento: yo nunca escribo más que cuando no puedo aguantar las ganas de escribir. Y mientras puedo me las aguanto y casi logro aguantármelas siempre. Soy el escritor menos profesional que existe.

—Pero por lo que yo he podido comprobar, Ud. vive, sin embargo, para su quehacer literario. ¿Cómo se explica con lo anterior?

—En realidad vivo una vida casi totalmente literaria por mis relaciones y por mi asistencia a los jóvenes que

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

comienzan a escribir. Yo no tengo tiempo para lecturas escogidas sino que son lecturas obligatorias de jóvenes que hacen sus principios en la literatura. Para nada he conocido esa situación de ser escritor ni siquiera me considero como tal. Casi todo se me va y quedo en literato oral. Como Ud. sabe y lo sabe por experiencia, yo hablo todo el día no solamente en mis clases de literatura sino en la conversación con mis amigos. Yo soy un literato oral que casi muy pocas veces llegó a la literatura escrita y cuando llego gozo con ella.

—¿Le preocupan los demás cuando escribe?

—Creo que soy un perfecto egoísta pues casi nunca pienso en los demás, es decir, para mí, la literatura es un acto personal y solitario. Ya lo demás viene por añadidura —si es que viene—: la acogida o el rechazo, la comprensión o la incomprensión. A mí se me ha condenado —y ciertas gentes lo siguen creyendo— como escritor para escritores. Pero yo no lo creo porque a veces soy bastante claro. Incluso he tenido una especie de resultado final como escritor humorista, cosa que no me desagrada porque el humorismo, ese ver las cosas al sesgo, me resulta estimable.

—¿Cómo concibe a la literatura?

—Para mí la literatura es una diversión muy grave. Nunca escribí una línea en balde o por ociosidad. Mi obra ha sido siempre fruto de experiencias y de sacrificios. Aunque escribo con mucha facilidad también reviso y corrijo intensamente. Me gusta lograr el máximo de resultado expresivo con gran economía. Ahora que me empiezan a traducir en Francia, Alemania, Italia y Estados Unidos, me doy cuenta de que estoy condenado a ser un escritor poco estimado en el sentido de que haya muchas gentes a quienes les interese lo que hago o que pueda ver más allá de la superficie. Piensan que soy un hombre que trabaja y pule. Y yo pienso ser una cosa aparte: un hombre que

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

piensa y que sufre profundamente los hechos de la vida y los dramas de su ser personal.

—Algo le escuché acerca de su repugnancia por "contar historias". ¿Qué hay de cierto?

—Precisamente por lo anterior. Yo era un cuentista tradicional y con posibilidades de seguir siéndolo con eficacia, el cuentista de **Hizo el bien mientras vivió** o de **Un pacto con el diablo;** pero luego me entró la repugnancia de contar historias y a pesar de que he pensado hacer una novela, acabé por destrozarla completamente y por publicar toda una pedacería, un puñado de confetti, una cosa que no es un libro organizado (se refiere a **La feria**) y todo por la imposibilidad de "volver a contar el cuento".

Ud. recordará mi cuento denominado **Parturiens montes** que es una nueva versión del parto de los montes porque toda obra de arte viene siendo una versión triste del parto de los montes ya que no podemos decir lo definitivo, lo importante. Todo eso gravita sobre mí.

—¿Lo anterior quiere decir que —en última instancia— busca "su obra"?

—Pienso que sí. Tengo la esperanza de que todo lo que he percibido, todo lo que he meditado, se concrete en un libro más orgánico y definitorio que me haga reposar y descansar de esta aventura interior y exterior en que me ha tocado de hecho sufrir mucho, tener alegrías muy grandes y que he formulado parcialmente, en pequeños bocetos, en pequeños cuadros. Yo sólo estoy contento de unas cuantas páginas. Y siempre siento esa nostalgia. Anoche hablaba en la clase de esa vida pululante que hay en el mundo y también en la mente del escritor cuando es capaz de captar la realidad que lo rodea y entonces todas estas criaturas informuladas cuyas voces se pierden en murmullos indiscernibles pugnan por salir.

Mi fracaso en la literatura me aparecería como una broma demasiado pesada. No puedo aceptar el mundo y

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

el ser individual concebidos sin ulterioridad, sin un plan, sin una especie de solución providencial porque todo sería entonces una burla siniestra y trágica. ¿A quién atribuirle, a qué clase de ser adjudicarle la culpa del dolor del mundo? Yo creo en una solución final.

Por eso odio a esos señores como Francois Mauriac, por ejemplo, que se sientan a escribir a tales horas de la mañana, luego descansan y prosiguen escribiendo más tarde. Para mí, escribir es una necesidad y puedo pasarme años sin escribir una línea y luego sentir la necesidad o marea que comienza a crecer dentro de mí y pide ser expresada.

Si mi vocación de literato no madura en una obra que tenga importancia, mi vida individual me parecería una broma demasiado pesada hecha a un hombre a quien le fue dado la condición de escribir y no escribe. A veces me dicen: no escribes porque no trabajas, porque eres un flojo! Pero no es verdad ya que dejo de ser flojo precisamente cuando una idea medianamente importante logra conmoverme.

Haciendo el balance de la entrevista pienso que en alguna medida sirve para explicar al hombre que escribió en **Confabulario total** dos expresiones sobre las cuales podemos meditar: "Señoras y señores: no hay salvación. En nosotros se está perdiendo la partida" y "no hay más remedio que amarnos apasionadamente los unos a los otros". Y que eligió como definición de su propio rol en el mundo aquel verso de Carlos Pellicer: "...Mudo espío mientras alguien voraz a mí me observa".

Rosario, 1965.

CLARA PASSAFARI DE GUTIERREZ

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

VISIONES DE ESPAÑA Y AMERICA

¿Qué ve el hombre cuando mira? Esta es pregunta que se puede contestar de maneras varias. Si se piensa que el hombre no percibe colores inferiores al rojo y superiores al violeta, y que una cámara fotográfica puede captar objetos invisibles al ojo humano –como hay sonidos inaudibles–, debemos aceptar esta respuesta: el hombre percibe los objetos pasibles de ser captados por los sentidos, que son sólo una parte de la realidad. Pero esta contestación tiene dos inconvenientes: el primero es conducirnos a una minuciosa disquisición sobre la naturaleza de la materia, del *percipere* y del *percipiens*, que no es de este lugar. El otro inconveniente es su pesimismo. Y en estos días en que agosto ha dispuesto convidarnos con un bocado de la primavera que se está cocinando en el otro hemisferio, uno no tiene el espíritu dispuesto para el pesimismo. Puesto a pensar, entonces, uno busca una respuesta optimista: el hombre, cuando mira, ve no sólo los objetos que entran en su campo sensorial sino, además, lo que lleva adentro. Un objeto cualquiera, por vulgar, fútil o esquemático que sea, sugiere imágenes, suscita recuerdos que no están en él pero que el hombre ve y siente. Y un mismo objeto puede, así, ser cosas distintas para sujetos diferentes.

Precisamente, por coincidencia grata, encuentro opinión parecida en un libro de Gaziel que acaba de ser editado (1). El autor juzga arriesgada la afirmación de que los lugares históricos conservan un cierto aspecto como si permaneciesen saturados de la alta tensión espiritual que un día tuvieron, y dice que en ellos sucede lo que en "aquellas antiguas hoste-

(1) *Portugal lejano*, de GAZIEL (Agustí Calvet), en traducción del catalán de María Teresa López, Editora Hispanoamericana. Barcelona-Buenos-Aires, 1965.

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

rías españolas en donde no se encontraba para comer más de lo que lleva el mismo huésped, y todo depende, por lo tanto, de las propias alforjas".

A esas alforjas me refería al decir que el hombre ve más de lo que mira, porque "ve" lo que lleva adentro. Un mismo panorama sugiere cosas diferentes. Y la prolongación de la coincidencia feliz a que aludía, nos mostrará esa diferencia de visión y también sus analogías, cuando el arte es común denominador. Tres hombres, tres escritores de España y América, nos han dado recientemente su particular impresión de elementos que conforman un paisaje. De la mano de Gaziel, seudónimo del escritor catalán Agustí Calvet, nos internamos en la lejana, por desconocida, tierra portuguesa. Es importante comprender que vamos de la mano de un catalán que, como tal, es sensual y posee una visión esencialmente plástica del mundo. Sus descripciones brillantes no las desdeñaría el maestro Azorín: "Los barrios accidentados de Lisboa ondeaban sobre la ribera, a caballo de sus innumerables montículos, y a medida que nos alejábamos se convertían en una especie de inmenso pesebre tendido junto al agua, con los puñados de casas colocados de costado. Todo el celaje estaba encubierto por una leve bruma, tal como si una fina capa de cola lo cubriera, sobre la cual el sol iba colocando chapas de oro estridentes que brillaban como toques de corneta".

Mas el talento descriptivo no se detiene ahí. Gaziel sabe ver y sabe contar lo que ve, y si para dibujar con certeza recurre a la imagen justa –las naves de un templo "son puras y esquemáticas como una sola nota de órgano sostenida indefinidamente"– extrae también del paisaje su contenido subjetivo, que en él es, asimismo, fundamentalmente plástico –el color de las casas viejas no es obra de pintor, "quien se lo ha dado es el tiempo, son los años, las lluvias, los soles y los vientos, como la fisonomía de los hombres ya mayores no nos la hemos hecho nosotros mismos sino que es obra de las alegrías y los sinsabores".

El catalán no es dado a la especulación. Como decía

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

Madariaga, prefiere el tiempo a la eternidad, pero si le fascinan el presente y el porvenir inmediato, tampoco descuida la historia –los presentes que ya no son–. Y el destino de Portugal, platillo opuesto al de Cataluña en la balanza hispánica cuyo fiel es Castilla, le mueve a reflexionar sobre el acaecer histórico de su maravillosa tierra natal.

Del discurrir moroso, y por momentos tierno, de este "bon vivant" por comarcas lejanas, no está ausente el hombre, pero Gaziel prefiere afirmar su presencia en el arte: Eça de Queiroz se le aparece a la revuelta de cada esquina de esa Coimbra en que el autor de *El primo Basilio* viera florecer sus años de estudiante, o en la comprobación del cambio que aporta el tiempo al recorrer las calles de Leiria, lugar dramático de *El crimen del padre Amaro*, que parece haber perdido su malignidad, si es que alguna vez la tuvo en otra parte que no fuera la imaginación del novelista.

La sugerencia del paisaje está explicada por el propio Gaziel: "Estas notas son puramente apuntes de los pensamientos y estados emocionales que en mí despierta el viaje, un poco a la buena de Dios, a la manera de Montaigne; sino que él viajaba sobre todo por las alturas, entre los libros de su torre solariega, desde donde lanzaba a volar las ideas, como quien larga a volar palomas". Es claro que Montaigne no era catalán. Y Calvet, que lo es, gusta sumergirse en las cosas y gozarlas, tocándolas con las manos. De ahí también que el vergel lusitano lo colme de alegría exultante y que sienta frío en la piel y en el alma al enfrentar la estepa castellana: "De todas las realidades geográficas la más desolada del mundo, descontando tan sólo los verdaderos desiertos". Es que esas "altas, tristes e inhumanas tierras", de Castilla no están hechas para él que, sin embargo, las ha recorrido palmo a palmo aportando a ellas su visión mediterránea que se suma, sin desmedro, a las de Unamuno, Machado, Azorín y Madariaga, completando así el círculo descriptivo.

Calvet no es hombre de tierras yermas, sino de árboles: "Nunca me canso de contemplarlos, firmemente arraigados,

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

pero no inmóviles, con una variedad tan grande de gestos finos, graciosos, suaves como caricias, o a veces terribles, imprecadores como amenazas, que hacen moviendo hojas y ramas; y también con aquel éxtasis que tienen, adormecidos de cara al cielo los días de bonanza, o también su alegre risa con el viento, o el dulce chorrear cuando se empapan de lluvia. Yo, un gran árbol, un buen árbol, a menudo lo prefiero a un animal, y hasta me acompaña más que muchas personas".

A Salvador de Madariaga, gallego más castellanizado que nunca por su larga ausencia de la patria amada, no le asusta la soledad. Pide solamente un árbol y una vaca y, en su contemplación, medita –ve– (2). Uno de los temas de aquel derrochador de ideas que fue Ortega surge del austero paisaje: "El árbol y la vaca, la vertical y la horizontal, siguen siendo las dos coordenadas de la vida del hombre. Entre las dos dirigen y ordenan los impulsos primarios que dictan sus pensamientos, sus actos y sus emociones. A veces, ambas fuerzas actúan en combinación; otras, en brega, con predominio de una u otra, de modo que los sucesos humanos tomarán tal o cual estilo según sea vertical u horizontal el impulso que predomine". Y el hombre es árbol: "Arbol inteligente y móvil, la cabeza luminosa de follaje espiritual". Y muchos hombres, que también pueden ser rebaño, como dijo Cervantes, elaboran destinos verticales u horizontales y entre esas coordenadas se inscriben las naciones y la historia, la filosofía y las religiones, el arte y la ciencia. Lo vertical es unicidad, creación, genio; lo horizontal es pluralidad, masa –y aún resuenan los ecos orteguianos–.

Y en la meditación, como en Gaziel, surgen también los hombres que escribieron los libros: hombres-torres y hombres-puentes. Madariaga se confiesa ultravertical y se complace en afirmar que en España no sean excepción los de su casta: "Hombres así daba Inglaterra antaño, / Y en toda España,

---

(2) *Retrato de un hombre de pie*, de SALVADOR DE MADARIAGA, Editora Hispanoamericana. Barcelona-Buenos Aires, 1965.

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

gracias al alto Dios / Bosques de ellos aún quedan", dice citando a Wordsworth, para agregar luego que "todo el poema respira un estado de ánimo vertical, de bosque, de árbol, y no olvidemos ese alto Dios que se alza sobre los árboles más altos". En Víctor Hugo encuentra a los árboles en movimiento: "Qui font des gestes dans le vent / Comme deux avocats qui parlent pour et contre", pero acusa al poeta de haberles dado movimiento físico y efectivo: "Lo específico del árbol, aquello que hace de él premonición y corazonada del hombre, es el movimiento estético, la sugerencia del movimiento, siendo así que no se mueve". Y cita sin citar a Ortega: "El toreo enfrenta en ritmo vivo, al borde siempre de la muerte, la vertical del hombre y la horizontal del toro. Es el drama siempre renovado del árbol móvil y de la vaca fiera, en el que el árbol móvil mata a la vaca alzándose sobre ella de toda la altura de su inteligencia, su voluntad y su sensibilidad de artista".

El alto Dios de Wordsworth, Creador creado por el hombre-árbol, "imagina primero un reino vegetal vertical, luego pasa por siglos de un reino animal horizontal antes de coronarlo por una especie vertical mucho más desarrollada que todas las otras". Ya los árboles pueden seguir "gesticulando aunque inmóviles", porque la dinámica vertical está en la tierra por acción del hombre.

Ahí han quedado los paisajes vistos por la plástica sensualidad catalana y por la ensoñación gallega adentrada en la especulación castellana: árboles, hombres, libros.

Entrambos extremos, la lengua española, manejada con similar eficacia, brinda su término medio espiritual en un escritor hispanoamericano. Raúl N. Gardelli también enfrenta su paisaje, más terrible aún del que estremece a Gaziel y subyuga a Madariaga; el paisaje negativo, la nada de paisaje: los eternos hielos de la Antártida.

Su libro (3) nace de una emoción que puede ser expli-

(3) *El árbol, el yermo y los libros,* de RAUL N. CARDELLI, Ediciones El Sauce. Rosario, 1965.

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

cada en términos perfectamente racionales: lo pavoroso de la ausencia no está en que sea una nada de ser sino en que es ausencia de una presencia. Y esta presencia ausente en el continente muerto es la del árbol –"el árbol está siempre donde está el hombre"–. Mas hemos dicho emoción y, por mucho que se la explique no debe perdérsela de vista, porque ella impregna toda la obra; una emoción diferente a las de Gaziel y Madariaga, más triste y melancólica, en una palabra, argentina. El árbol, ausente en el desierto helado, está en la mente de Gardelli; su presencia no es insólita, porque él es de los que han aprendido el "oficio de soñador, que una vez adueñado del hombre suele señorearlo durante toda la existencia".

El árbol, que para Madariaga es prefiguración del hombre, forma parte para Gardelli de una trilogía: desierto, árbol, hombre. Y este hombre también escribe libros y el autor expone la curiosa habilidad de equilibrar su emoción con la de esos otros que también escribieron libros y sintieron también el árbol. Tornan con su guía Montaigne y Machado, Esquilo y Alberdi, Sarmiento y Virgilio –"Virgilio es poesía –libro– y es árbol"–.

Esa melancolía, de que hablaba, y esa humildad –¿por qué no?– son las mejores galas de esa ensoñación que logra, muchas veces, transmitir la sutil vibración del paso del hombre: en la conjetura borgiana del "Páramo"; en el criollo viejo que recupera al árbol tras haber atravesado el páramo de la prisión; en Jacinto, el hermano muerto que se parecía a Milosz, no en lo físico pero sí en "la tristeza que se transfloraba en sus rostros"; en los cálidos versos juveniles que evocan los árboles del ayer y preanuncian los de hoy; en la imagen de su vida, que puede ser también árbol, yermo y libros .

Los tres escritores no miran el mundo con la mirada de los sabios, porque eso, al decir de Madariaga, no es bastante: "El poeta y el artista mirarán de otro modo; no para dominar

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

sino para ser dominados; y no sólo con el intelecto sino con todos los planos del ser, recogidos y unidos en la emoción".

El libro de Gaziel es una afirmación vital y, por lo tanto, esperanzada. Madariaga también comparte esa espera –que no es "attente" sino "espoir", acotaría Mallea–: "La posibilidad de emanciparse no cabe duda que existe. El que se irguió sobre su animalidad primera, natural, sabrá erguirse sobre su animalidad segunda, social", volverá a "enarbolarse" en un "movimiento que se acusa y acelera en el mundo moderno, pero que hunde sus raíces en la antigüedad. Libertad es ya la palabra mágica en Cicerón. Y libertad es el follaje espiritual del Arbol de la Cruz".

Gardelli también espera: "¿Por qué no creer que el hombre, por virtud del agua y las hojas, tendrá energías para llegar, vencedor del desierto, y, quizá, alcanzar un día la embrujada floresta de la paz, la justicia, la bondad, la dicha, el amor? ¿No se habló de cosas así en un huerto de Judea, donde los olivos surgían victoriosos del suelo fatigado?".

Rosario, 1965.

WILFREDO ALIANA R.

LA COLECCION "ALTO AIRE"

TRES POETAS ROSARINOS

La siempre difícil empresa de editar poesía, rehusada por la mayor parte de las editoriales y prohibitiva para los poetas mismos, ha encontrado excelente solución en la aparición de una bien concebida colección, **Alto aire,** nacida por iniciativa de un grupo de escritores jóvenes de Rosario y por el decidido apoyo de una editorial del interior,

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

Colmegna de Santa Fe. Con una presentación gráfica poco común —a lo que ha contribuído, en la confección de sus portadas, el arte del fotógrafo Antonio Carrillo— han aparecido simultáneamente tres títulos, pertenecientes a tres poetas de nuestra ciudad, uno de ellos ya conocido en otros volúmenes líricos, y los otros dos en su primera presentación en libro: **17 poemas,** de Alberto C. Vila Ortiz, **Cauce,** de Oscar Incicco y **Cuadernos para un habitante de la lluvia,** de Armando Raúl Santillán.

En **17 poemas** Vila Ortiz orienta más decididamente su creación hacia la prosa lírica, en búsqueda de una poética cuya esencialidad radica en la palabra clara con sus resonancias y ritmos interiores. Una honda palpitación vital confiere a sus páginas el juego de una intimista evocación de los datos más significativos de su experiencia, volcados a la manera de enumeración en una serie de imágenes subjetivamente significativas, que de la memoria se proyectan a un presente, recreadas en nueva dimensión simbólica, casi mítica.

"Un nombre —dice en una de sus páginas—, una foto, una música, un viejo amor, por ejemplo, son parte de un secreto que podemos compartir con todos, pero que no todos quieren compartir con uno. El poeta... ofrece la presencia de esa música, esa foto, ese nombre y el viejo amor, que nunca se olvida..."

Oscar Incicco, en **Cauce,** nos sumerge en la inquieta búsqueda metafísica de quien enfrenta la experiencia cotidiana sin resignarse a la medianía, y desea incorporar la horizontalidad temporal y espacial de sus propias vivencias --sobre todo la de la tierra que marca sus primeras huellas espirituales— en la verticalidad de una auténtica religiosidad. De allí entonces que Dios y la tierra sean los motivos esenciales de su producción, que adquiere doble dimensión religiosa y humana.

"Soledad sin soledad" de quien cree "todavía, que el amor es la hoguera merecida", que siente que todas las

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

puertas están "con llaves menos una", abierta por tanto a la esperanza en un Nombre, y que a la vez, como hombre en circunstancia, le duelen las palabras "Dios y libertad" o "trabajo y esperanza" que los hijos de esta patria "enterramos en un viento no vivido" o "no entendemos".

Armando Raúl Santillán, con las páginas de sus **Cuadernos para un habitante de la lluvia,** nos sumerge en una distinta angustia, mucho más existencial pero no por ello menos trascendente. La soledad es también en él motivo básico de reflexión e interrogación; una soledad positiva, que se tiende resueltamente a la solución del dilema personal, del destino que siente como un "ciclo cerrado", cuyo cumplimiento debe abordar por sí, sólo ante el tiempo. **Pasado** como experiencia vital, como trasfondo psicológico que le da claves para el enjuiciamiento de toda su realidad presente, y **futuro,** como redención abierta tanto en las no agotadas posibilidades de su ser, como en las aperturas proyectivas del hijo que da al hombre la esperanza de prolongación. Todo esto expresado en una lírica manejada con deliberada contención expresiva, reducida a la esencialidad de términos vibrantes de significación interna; poesía sustantiva, donde el objeto exterior se abre ante él en su unicidad, para refirmar la necesidad y fe en la posibilidad de lo cotidiano.

Rosario, 1965.

E. C.

"Historia de una Muchacha Rubia"

Previamente, desearíamos atender dos posibles reparos: uno cuestionaría la equidistancia de nuestro comentario por el hecho de ocupar nosotros alguna página del

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

libro al que hemos de referirnos ([1]); otro —por la misma causa— se preguntaría acerca de nuestro decoro y buen gusto al abrir el primer juicio de la obra.

Sobre lo primero, hemos de decir que no hay en estas líneas pretensión alguna de objetividad. Sólo intentamos dar la impresión personal y la reflexión suscitada por este libro, en la creencia de que tal aporte puede ser útil a un trabajo ulterior.

Sobre lo segundo no tenemos réplica. A menos que pueda valer como tal la imposibilidad de quedar callados cuando el maestro de primeras (y otras) letras nos reencuentra —a vuelta de varias décadas— con el universo inefable de nuestra primera edad.

Resulta particularmente grato poder ocuparse —siquiera de tarde en tarde— de los escritores del interior. Y, en modo especial, de aquellos que, lejos de haberse trasladado a las grandes urbes para editar sus nostalgias del terruño, han permanecido fieles a tareas fecundas en sus aislados rincones.

Tal es el caso de Alberto Maritano. Al mérito apuntado cabe agregar otro de singular importancia en estas horas en que las librerías —como las salas cinematográficas— abundan en asuntos de gran eficacia publicitaria; asuntos que las diversas formas del naturalismo nos ofrecen desde hace tiempo a manos llenas y cuya validez artística puede a veces resultar inobjetable; asuntos cuya problemática no pretendemos considerar aquí, pero que —sea cual fuere su significación y su jerarquía— excluyen a un sector enorme de la población lectora o espectadora: niños y adolescentes.

Alberto Maritano ha renunciado a esa temática. Seguramente no por razones éticas ni estéticas. Se trata de algo

---

(1) ALBERTO MARITANO: *Historia de una muchacha rubia.* Buenos Aires, ed. Peuser, 1964.

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

más sencillo: el mundo de su experiencia humana es el que gira en torno de la infancia. Desde hace cuarenta años cumple tareas de maestro de escuela. Muy difícil ha de resultarle hacer literatura sin pensar en los niños, o en los jóvenes que ya casi son los que van egresando de sus aulas.

Pensando en esos destinatarios surgió **Recuerdos de la Escuela.** Y pensando, además, en la infancia de nuestros campos surgió **Pablito.** La misma motivación se hace evidente en sus cuentos, en su teatro escolar, en sus artículos y conferencias.

De estos trabajos no se ha seguido polémica, debate ni mesa redonda... Es fácil olvidar, por ejemplo, a un chico que vemos en su quehacer rural desde un automóvil que corre a grandes velocidades. Pero así como hay publicidades lamentables, también hay olvidos que no definen tanto a un autor como a su época o a su contorno.

No obstante, el maestro ha seguido pensando en los jóvenes de espíritu. Y les propuso un tema que la literatura vivía como una gran ausencia: el de la mujer que se consagra servicialmente a la aventura biológica y espiritual de la maternidad. Sí: una obstetra, y en uno de nuestros pueblos de provincia, eran personaje y marco de que no teníamos noticia novelada.

Definir la literatura realista o la fantástica es empeño demasiado riesgoso. Borges nos ha dicho —o lo ha dicho hace algún tiempo en España— que nuestras vidas pertenecen a uno y otro sector de la dimensión estética.

El tema de este nuevo libro de Maritano —**Historia de una muchacha rubia**— parecería estar íntimamente ligado al realismo y hasta prometer incursiones en el naturalismo más alarmante. De ser así, puede que Maritano hubiese encontrado el camino de la reedición numerosa y

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

perentoria, del escándalo rendidor y del voceado comentario callejero.

En esta "historia", en cambio, el escritor ha encontrado que la realidad y la fantasía se conjugan a diario en nuestro ser, y que esa muchacha —y los demás personajes de la novela— puede ofrecernos el paradigma de un verbo nuevo.

La obra está trazada sobre una sencilla prosa poemática. Puede que cierta crítica dé en espigar aquí y allá los trozos que reclaman pulimiento, esmero de orfebre. El hecho, sin embargo, es éste: si Maritano tuviese tiempo y vocación disponibles para una prosa así, no hubiese logrado conmover a Juana de Ibarbourou con la belleza rústica que emana de **Pablito,** ni hubiese podido entregar a nuestras letras esta verdad humana y artística que ahora recibimos.

Felizmente, la belleza no está en los afeites. Y este Maritano que nos llama la atención sobre la naturaleza santafesina y los hombres y mujeres que en ella combaten, ha conseguido una pulcritud más alta que esa de la mera perfección formal. Es decir, ha hecho un libro "sin restricciones", y ha realizado una novela donde alguién más que el erudito puede encontrar riqueza y contentamiento: el sencillo hombre de pueblo, de quien a veces nos es dado escribir, y para quien raramente escribimos.

OSCAR GRANDOV

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

CINE

LA FELICIDAD SEGUN AGNES VARDA

El nombre de Agnes Varda se incorporó a la lista de los directores cinematográficos con un film original y pleno de calor vital a pesar de su técnica depurada y al minucioso trabajo de elaboración que había en cada imagen. **Cleo de 5 a 7**, que ese es el título, revelaba el talento de una mujer sensible y capacitada para expresarse con los medios del cine. Su profesión de fotógrafa estaba presente en los encuadres, en la iluminación, en la utilización de los decorados, en fin, en todo lo que virtualmente podía ser sometido a un proceso de creación. El tema, tratado otras veces, adquiría un sentido particular a través de los matices que utilizaba para cada reacción de la protagonista. Había en **Cleo de 5 a 7** todos los elementos para esperar con verdadero interés otro trabajo de su directora; y **La felicidad** no hace más que confirmar aquellas cualidades.

Es ésta una película que da lugar —y seguirá dándolo— a polémicas encontradas. Porque el tema es, no original, sino extraño y ficticio. Es como idear un problema para desarrollar una discusión alrededor de él sin preocuparse por los factores que se conjugan en el conflicto. Lo que interesa es la discusión en sí y no lo que la provoca. Porque en **La felicidad** se da el caso de una extraordinaria orquestación cinematográfica para un asunto que en su planteo lineal carece de perfiles reales. No porque tal situación no se pueda dar en la vida, sino porque "esa" situación, tal como la describe Agnes Varda, con esas circunstancias y, en modo especial, con esa conducta de los personajes, es prácticamente imposible. Faltan leves mati-

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

ces, algunas notas marginales que den otro perfil a los protagonistas —especialmente al masculino— para que el drama se incruste en lo vital y conmueva como algo humano y no como una especulación intelectual.

El núcleo de la trama es el corriente triángulo, pero puesto en un tono completamente distinto a lo visto hasta ahora. El hombre es joven, tiene una mujer hermosa y dos hijos encantadores y vive con ellos en perfecta felicidad. El adora a su esposa, no tiene nada que lo aleje del hogar y aparece como sentimentalmente "sano" y satisfecho. Conoce a otra mujer, también hermosa, de quien se enamora sin perder, según él, el amor por su esposa. Con las dos se siente feliz y en ningún momento se plantea la menor duda con respecto a su derecho a sostener esa doble vida, a tal punto que comenta con la amante lo feliz que es con la esposa y también le cuenta a ésta cómo se siente con aquélla.

Esto, en pocas palabras, lo esencial de la anécdota. No vamos a contar aquí el desenlace pero basta con lo dicho para comprender la parte elemental de una situación que en el film aparece sin motivaciones que la justifiquen o por lo menos la expliquen. Y la pintura que hace Agnes Varda del personaje masculino no contribuye a aclararlo, de manera que para el espectador es un ser incomprensible, pues actúa como un monstruo egoísta y sin embargo no parece otra cosa que un buen hombre que quiere ser sincero. El asunto, como se comprenderá, se presta a especulaciones de todo tipo, pero lo que se debe considerar es el hecho tal como se plantea en la película, con todas sus limitaciones, y no una circunstancia similar. Por la forma cinematográfica, la acentuación dada por la directora y todo lo que de alguna manera es parte del film, el caso es único y no admite ser tratado sin haberlo visto. Una actitud que no sea ésta conducirá a divagaciones estériles.

Todo esto vale en lo que respecta al fondo de **La felicidad.** Se usaron muchos adjetivos para defender lo que

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

algunos entendieron como proposición del film y en algunos casos se llegó al ditirambo, con el infaltable lugar común referido a una clase de enfoque que iría contra los "convencionalismos tradicionales". El esplendor formal cegó a muchos y el planteo básico fue puesto en niveles que no le correspondían: no se trata aquí de ir contra tal o cual convencionalismo, sino de analizar un concepto de la felicidad muy singular. Agnes Varda no da conclusiones, se limita a exponer, de modo que es el espectador quien debe dar su respuesta, pero, lo repito, siempre en función de lo que ve y no de lo que pueda suponer en términos generales. Porque una simple modificación en la estructura del personaje masculino, una duda de su parte, un sentirse alguna vez culpable, un luchar en algún momento contra sus sentimientos, lo harían humano y permitirían aceptar todo lo demás. La inocencia animal con que se lo rodea impide un juicio y una valoración del problema. Y por otra parte, la magnífica puesta en escena tiene tal poder de comunicación que es comprensible el entusiasmo con que se suele dejar de lado el fondo para elogiar lo maravilloso de la forma. Y aquí sí el elogio puede ser otorgado sin retaceos. Agnes Varda domina la síntesis, sabe sugerir un ambiente con un jarrón lleno de flores, utiliza el color como pocas veces se ha visto en cine, encuadra a sus personajes con un sentido dramático que sólo puede dar lo fílmico y es capaz de trasmitir toda la vibración trágica de la muerte con una demora y repetición del movimiento que se constituye en sentimiento interior volcado sobre el espectador. Las palabras parecen ser las únicas que corresponden a cada momento y la naturalidad de los intérpretes es un pincel que en manos de la directora registra el ritmo de la alegría y la lentitud pasmosa del dolor. La luz de los escenarios elegidos responde también al estado anímico de los personajes y la banda sonora se incorpora al color y a la dinámica de las imágenes como un tercer elemento insustituible. **La felicidad** es una película hermosa, conmovedora

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA BUENOS AIRES

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

por la belleza de su forma, pero no resiste un análisis temático. Se debe gozar lo que brinda a los ojos y tomar como una simple excusa lo que narra. Es lástima, porque el tema que roza es trascendente, pero lo toca en la superficie y en aguas agitadas por la confusión. Se podrían sacar conclusiones de los motivos que reúne, pero serían casi siempre aportes de quien las formule más que resultado de lo expresado por el film; y esto puede ser positivo sólo si se lo traza en el nivel que corresponde.

Rosario, 1965.

ROGELIO J. PAROLO

PLASTICAS

ESTETICA Y ANTIESTETICA

La estética fue, desde siempre, objeto de estudio por los adictos a sus más variadas expresiones, pero ahora, en nuestros tiempos de cambio y contradicciones frecuentes, han surgido oposiciones de no leve antagonismo. Luis Felipe Noé, conocido pintor argentino, integrante del grupo neofigurativo que en cierto momento renovó la plástica nacional, ha publicado en un libro sus reflexiones sobre el arte. Con esto Franz Van Riel dejó inaugurada su actividad editorial. La obra se titula *Antiestética*.

Para Noé, la antiestética se refiere a la creación, mientras que la estética se halla centrada en la obra de arte, entendiendo a ésta –cabe advertirlo de entrada– como una rea-

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

lización de carácter normativo y regulador, como un arquetipo mítico que lógicamente se opondrá, así concebido, a un auténtico impulso creador, tal cual se afirma en el libro. El autor en las primeras páginas, según corresponde, pone la cuestión básica del origen del arte. El origen, expresa, es el artista. Este refleja su época en un testimonio que resulta un inevitable desencuentro, por el permanente devenir de la exigencia creadora que excede con desmesura la labor realizada. Desde ya considerado parcial e insuficiente, el testimonio existencial se descubre en imágenes que develan, trasmutándola mágicamente, la relación del hombre con lo circundante, su estar en el mundo. El arte es una forma de conocimiento que recrea la realidad, una aprehensión no del mundo sino de la relación del artista con el universo; es revelación, afirma el autor. Objeta la definición del arte como expresión --a pesar de sus implicaciones personales con el expresionismo— por considerarla en exceso subjetiva y en cierto modo inoperante, pues la característica fundamental de la creación es la de ser una búsqueda incesante e inacabada que tiende a apresar lo inabarcable.

Comunica con vehemencia, en páginas que denuncian amplias lecturas de no pocos filósofos, el enorme desajuste entre el esfuerzo creador tendido al máximo cual flecha certera y el miserable despojo logrado. Hay la vaga percepción de un absoluto, elemento impreciso e infinito que elude los reiterados avances del artista; una sensación de angustia y desequilibrio en relación a un horizonte circundante cuyo dinamismo perpetuo lo aleja sin remedio de la aprehensión segura. Es lo que otro pintor señala como una gran imagen por encima de todos, un gran toldo que se logra alcanzar con algunos pinchazos, sólo ínfimas aproximaciones. Según Noé, tales aproximaciones, para ser válidas, deben destrozar lo anterior. No teme usar un lenguaje revolucionario: la primera ley del artista es no tener ley, y donde existe una, destrozarla. Se concuerda con lo dicho en primer término (siempre que no se trate de una ley interna), y algo menos con lo siguiente,

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

pues construir libremente no es seguro que signifique destruir lo previo. Para el autor esto es indispensable porque su meta es el caos, al cual tiende con decisión profética. La visión constante que propone es la contradicción, la lucha y el desenfreno; son los matices de una dialéctica existencial que no querría conciliar la antiestética con la estética y que obstinadamente rechaza la posibilidad de una individualidad universal, la obra de arte, concebida como una abstracción idealizada que intenta destruir. Caos, desafuero y desorden son palabras que resuenan con frecuencia agresiva a lo largo del libro, en el que no disimula la resuelta intención de sacudir no sólo a los timoratos; sin embargo en ocasiones, cuando trata el excepcional desafuero de Rembrandt en relación a su época, se llega a comprender que este lenguaje aparentemente arbitrario es bien inteligible y, aún a riesgo de contradecir al autor, sensato.

Si es cierto que al artista, dotado de originalidad inventiva, le corresponde la renovación y el cambio, puesto que él mismo consiste en un esencial devenir, menos clara resulta la consideración de su obra, afectada de esa perenne mutación. Expresión vital del hombre, una vez producida cabe admitir que se convierta en algo autónomo, separado de la existencia. Noé se rebela contra esa evidencia y desautoriza la objetividad de la obra, poniendo al artista como centro. Su actitud, significativa en la psicología del creador, quiere negar que lo que él produce, substancia hecha de instinto y nervio, sea precisamente eso, una substancia u objeto, que luego de haberlo arrancado el ser se convierte en algo permanente, si es válido, mientras que la vida se agota. Suele decirse que el artista sigue viviendo en su obra, pero es su espíritu el que sobrevive en ella, y para la existencia quizá sea un magro consuelo. Con tenacidad Noé proyecta el devenir humano a la creación artística, considerada en proceso continuo, lo cual si es cierto para la obra total no lo es para cada realización particular, que no es un devenir sino la concreción de éste. La existencia es lo único que deviene, no el

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

objeto de arte, que es lo que es, aunque al artista le pese. El autor niega la estabilidad de la expresión artística, al expresar: "Las obras de arte en sí mismas no existen, y menos puede decirse que sean buenas y malas". Un ontólogo afirmaría precisamente lo contrario; un fenomenólogo por su cuenta condicionaría la existencia de la obra al contemplador, en cambio aquí se la ve exclusivamente desde el proceso que la origina, perteneciendo a la creación como la huella al caminante. La verdadera obra es el devenir, se afirma. Noé considera a la producción artística como un epifenómeno de la creación, e igualmente al contemplador; no le interesan en absoluto. Evidentemente, lo que es natural desde su punto de vista ya no es decisivo desde una perspectiva objetiva en la cual los espectadores y la obra cobran importancia y pasan a primer plano en relación al artista, que para él es el único que importa. Cada uno importa para sí mismo, pero pocos dudarán que la experiencia estética se cumple sólo ante la obra. Los planteos de la estética parecen diferir bastante de los de la antiestética; sin embargo el autor, luego de haber acentuado lo único que le interesa realmente, la búsqueda y originalidad creadora, reconoce que llámese o no obra de arte, tiene ésta su realidad y efectivo valor.

Es interesante señalar que Noé no le teme al concepto de belleza, que muchos evitan por una radical insuficiencia de orden teórico o emotivo. La meta es siempre la belleza que hoy se filtra aún en lo deleznable, y de la cual precisamente rechaza el ideal ampliando la idea, que convierte en el valor de lo que se desconoce, coherente con su búsqueda de lo imponderable. Arremete contra la belleza formal –no oculta sus prejuicios ni ahorra invectivas, que en el texto abundan– porque todas las modalidades que no reflejan su fundamental experiencia de desequilibrio e inestabilidad le resultan falsas. Así toma partido por la voluntad informal, que no debe confundirse con el informalismo, y que es también –hay que subrayarlo– voluntad de forma. De acuerdo a su acentuado subjetivismo, buena pintura es "simplemente la manera

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

de comunicar la vitalidad de una búsqueda de formas", señalando con acierto dos características decisivas: fuerza y lirismo.

En la segunda parte del libro, con percepción inteligente y aguda, el autor analiza el movimiento del arte actual en una visión panorámica que extiende desde la violencia romántica hasta la crisis del pop art y de los objetivistas argentinos. Dedica atención preferente a varios movimientos clave. El surrealismo sería la propia esencia del arte contemporáneo en cuanto aspira a trascender la realidad, aunque es en sí mismo contradictorio pues testimonia el desorden con evidente nostalgia de orden. Revoluciona el concepto de unidad –a ello tiende Noé con voluntad tenaz–, rompiendo la unidad lógica pero manteniendo aún la visual. La intelectualidad del cubismo también desafía el mismo concepto con la destrucción del objeto, o sea de la unidad objetiva de la cosa que reemplaza por la unidad global de la obra. Los diversos movimientos contribuyen progresivamente de modo eficaz al advenimiento del caos, en un esquema donde todo está previsto en función de ese término. Es curioso observar que Noé, que no disimula su antipatía por la estética y en particular por la que califica de tonta disciplina idealista, retoma en cierto momento de aquélla la estricta concatenación de fenómenos opuestos y su convergencia hacia un límite culminante no ya racional sino irracional: el caos. En realidad, le lleva al filósofo ventaja, pues la imparcialidad es una virtud que no pretende, declarando que tomar partido no implica error ni deshonestidad intelectual, y que en todo caso es el suyo un modo de mirar la historia del arte. Ciertamente su perspectiva es de incuestionable interés, que aumenta si se quiere con la consideración de las tendencias recientes. Entre éstas, no deja de apreciar la renovación actual del neoplasticismo en las búsquedas visuales de la cinética u Op art, que encuentra fundamentales en su campo, si bien limitada precisamente por ser sólo visuales, denotando una vez más que su estética (o antiestética) no coincide con la etimología de la

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

palabra. Sin olvidar el informalismo y la action painting de Pollock, en la que admira la ausencia de centralización óptica, se detiene espaciosamente en el Pop art, que llega a las puertas del caos oponiendo al gesto irracional del informalismo una escéptica idealización de la realidad. Esta substituye la Venus de antaño por una prosaica lata de conservas, pero retiene aún –es la limitación que objeta– leyes de orden y simetría.

Noé invita a asumir el caos, aquí y ahora, en una sociedad de orden abierto cuya originalidad debería consolidarse frente al arte occidental. Propone una pintura colectiva de visión quebrada, que reemplace la unidad y orden por un todo orgánico en el cual la armonía y otras condiciones formales dejan libre paso al juego de elementos contrarios y al conjunto de relaciones diversas, o sea a una totalidad múltiple plena de potencialidades opuestas. Es el caos del que habla. En verdad, no podía ser de otro modo; un auténtico caos habría de sobrevenir sumiéndonos en la catástrofe, sin la oportunidad de postularlo ni racionalizarlo. Representarlo plásticamente es integrarlo en la forma, o sea en la estética. Noé lo advierte: se trata siempre de una estética de la antiestética, de un caos que adquiere estructura y del cual la incoherencia no es sino una forma diversa de coherencia, así como el desorden es un orden desconocido. Se profetiza una nueva lucha de contrarios, que aún espera mostración. Ya la filosofía ha dicho que la obra de arte es una lucha de elementos opuestos, pero no es por cierto lo que aquí se busca. Cita Noé la frase de algún pintor extranjero: "¡Qué formidable sería el arte argentino si fuera como el tráfico de Buenos Aires!". En principio no cabe objetar nada. Se admitirá, esperamos, que el arte no es un choque de vehículos, luego todo el problema está en el *si fuera como*, problema que sólo podrán resolver los artistas, con la única condición (obvia) del arte. Por otra parte es difícil restar actualidad a una expresión estructurada por formas armónicas. En tal sentido es posible discutir la experiencia universal del caos presupuesta por Noé, porque

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

un mundo en crisis no para todos desemboca en la ruptura total. Hay quienes restablecen todavía el cosmos, tanto en la realidad como en la irrealidad estética, y no está demostrado que sean los indecisos. Por su cuenta el autor en última instancia acepta las diversas experiencias, con tal que sean revitalizadas, y era de esperar esa opinión en nombre de la espontaneidad e individualidad del artista, desconocida por Noé cuando subraya excesivamente el carácter social y colectivo del arte, problemático en un siglo que carece de conciencia homogénea.

Quizá sea éste un libro difícil para el público; complicado para el artista, objetable para el filósofo, es sin duda desconcertante para no pocos. En una prosa fragmentaria, siempre interesante y a menudo insolente, el autor no se preocupa por ciertas contradicciones y termina aceptando lo que en principio su extremismo rechaza. Su libro es intencional e insistentemente polémico. Remacha un clavo y lo hunde con exacerbada energía, en el deseo de presentar al arte como un salto en el vacío, desafío y aventura. Es muy posible estar en desacuerdo con sus afirmaciones; fuera del contexto arrebatado muchas frases sonarían directamente erradas, y el autor lo sabe, pero asimismo las escribe porque las siente como experiencia propia. Es innegable que el tema justifica el entusiasmo que inspira, pues se trata, aún en la antiestética, de estética. Es esencialmente el libro de un pintor, de un pintor que recuerda conceptos de numerosos filósofos; éstos estructuran su libro, no a modo de cita incompleta o de repetición escolástica, sino como conceptos asimilados y revividos, sentidos en carne viva. Son ideas sufridas, y es lo que justifica la atención e interés con que el libro se lee.

Rosario, 1965.

ROSA MARIA RAVERA

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

PRIMERA MUESTRA DE "CRITICA 65"

Desde el 25 de octubre al 15 de noviembre de este año, **Crítica 65** realizó, en el salón de la Librería Rosafé, Central del Libro Universitario, Santa Fe 1376, Rosario, su Primera Muestra de Artistas Plásticos Rosarinos, que nucleó a diez entre los más significativos pintores de esta ciudad. Elogiosos comentarios del público y de la crítica especializada ratificaron el éxito de la muestra, asiduamente visitada. Reproducimos a continuación las palabras que en ocasión de la inauguración pronunciara la escritora Luján Carranza, en nombre de nuestra revista.

La revista **Crítica 65** presenta al público de Rosario, esta muestra realmente excepcional, ya que incluye entre los valores plásticos locales, al reciente Premio Palanza, Carlos Enrique Uriarte, quien conquista el preciado lauro luego de treinta y cinco años de infatigable y digna labor en el arte. **Crítica 65,** revista con jerarquía intelectual y profunda raíz local, auspicia esta muestra consecuente con la actitud asumida desde su aparición en el año 1962 en Rosario: valorizar toda expresión de arte y estimular las artes plásticas con la difusión de las exposiciones y la publicación de críticas responsables que abarcaron el quehacer de los más destacados pintores de la provincia. Estos diez artistas que hoy presenta la revista, significan la iniciación de una serie de exposiciones donde el público podrá aquilatar la trascendencia de la plástica local y comprobar cómo a los valores ya consagrados, le siguen, despiertos e inquietos valiosos grupos generacionales, que llegan al arte por los distintos modos expresivos, gravitando en la evolución de la opinión pública, frente al planteo audaz

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

de sus creaciones. **Crítica 65,** orgullosa de su independencia y fiel a su norma de seriedad presenta a:

RAUL CARLOS CONTI es un joven pintor que ha realizado hace poco tiempo su primer exposición en Rosario. Anteriormente se había presentado invitado por el Centro Cultural Humanístico, en Resistencia (Chaco); en Corrientes, invitado por la Comisión Municipal de Cultura de esa provincia y en la misma ciudad presentado por "Nupili". Conti es un pintor lleno de inquietudes. Su temática —naturalezas muertas o la forma gato— constituye el núcleo de sus experiencias. Desde un certero enfoque ha partido en líneas, planos, formas y tonos, para darnos, en un inteligente juego de materia, en golpes de espátula y transparencias finales, la concreción de esa su búsqueda. Afirmando su personalidad en la temática que lo habita y en el uso racional de los elementos, Raúl Carlos Conti se perfila como un auténtico valor plástico.

FRANCISCO GARCIA CARRERA. Pintor y dibujante rosarino que desde el año 1935 envía a salones oficiales y desde 1944 al Salón Nacional. Ha presentado numerosas exposiciones de éxito y ha sido premiado con reiteración y justicia. Sus obras están en los Museos: Municipal "Eduardo Sívori", de Buenos Aires; "Rosa Galisteo de Rodríguez", de Santa Fe; Museo "Castagnino", de Rosario y en el Museo de La Plata. Las obras de García Carrera figuran en valiosas colecciones particulares.

La tierra, el cielo y el hombre, constituyen el paisaje de este sensible pintor, más allá de una problemática de tipo social, replanteada siempre en color y materia. En todas sus obras campea una serenidad que lo signa vitalmente en la belleza de su sinceridad, que es el pilar de su responsabilidad plástica. García Carrera sabe mirar dentro del hombre y sus miserias, dentro de la tierra y sus secretos y su mensaje social es más profundo que la epidérmica denuncia de los eternos testigos de las catástrofes. Su ma-

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

teria es densa, vigorosa y la espátula va formando una superficie árida para tierra y cielos, como que son los cielos y la tierra con los que intenta llegar a la raíz del hombre dolido, trajinado por destinos que van más allá de cualquier valoración escolástica. García Carrera llena sus manos de magia para darnos seres que viven sin vivir, en un mundo que les muestra la luz pero no les permite tocarla.

PEDRO GIACAGLIA. Rosarino. Autodidacta. Componente del Grupo Litoral como García Carrera. Ha realizado numerosas exposiciones en Rosario, Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Resistencia y otras ciudades importantes del país. Ha dictado conferencias y cursillos en Rosario, Santa Fe, Rafaela, San Nicolás y Venado Tuerto. Desde hace dos años dirige por LRA 5 Radio Nacional Rosario la audición "Rosario y las Artes plásticas", en colaboración con Luján Carranza con quien también comparte la sección "Forma y color" que se publica en el diario "La Tribuna". Ha sido premiado en numerosas oportunidades. La obra de Pedro Giacaglia tiene un acento particular a través de una concepción actualizada y de una técnica plástica muy personal que secunda sus fines expresivos. Su materia es rica, su gama inquieta y su incesante búsqueda le colocan en un plano destacado en la pintura nacional.

JUAN GRELA. Un tucumano que se hizo rosarino por el arte. Hace treinta y un año integró el grupo Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario y desde 1942 el Grupo Plástico Independiente. Fundó en 1952 el Grupo de Grabadores Rosarinos y desde 1938 envía a los salones obteniendo merecidas recompensas. Expuso en Rosario, Buenos Aires, Santa Fe, Tucumán y poseen obras suyas los museos de La Plata, Rosario, Santa Fe y Tucumán, figurando también en destacadas colecciones particulares. Desde aquellos tiempos en que Juan Grela plasmaba "El moncholo" y sus sentidas maternidades, mucho quehacer ha desovillado el artista para llegar a la desnudez del tema,

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

que nos habla de una intensa pasión por este oficio decantado hasta la dureza. Juan Grela fue dejando a lo largo de un trabajo siempre creador, todo lo prescindible, lo marginal, concretando una madurez formal que desembocaría en un esquematismo rico en emoción creadora de afinada percepción.

OSCAR HERRERO MIRANDA. Rosarino. Audodidacta. Inicia sus actividades plásticas en el año 1935. Realiza exposiciones en Rosario, Santa Fe, Paraná y Buenos Aires. Concurrió a exposiciones internacionales como la Bienal de Venecia en 1956; la Bienal de San Pablo en 1957; la Exposición de Arte Contemporáneo en Punta del Este en 1959; los Ciento Cincuenta Años de Pintura Argentina y a la Exposición de Pintura Argentina Contemporánea en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1960. Fue premiado en quince salones oficiales y poseen obras suyas los museos de Rosario, Santa Fe, Entre Ríos, Tucumán, Córdoba, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y numerosas colecciones particulares. Herrero Mirando es un pintor conflictivo. Su polivalencia plástica le permite ser figurativo o abstracto dentro de una voluntariosa expresión formal, de una sensible riqueza colorística. No le seduce el monotema aunque le encontramos sujeto a una pasión superior por asumir su estatura artística, su conformación testimonial de nuestra realidad. Hay en Herrero Miranda una ductilidad de trasfondo metafísico, muy propio de un pintor que ha madurado el arte de la piel hacia adentro.

HUGO OTTMANN. Rosarino. Profesor Nacional de Dibujo. En 1950 se incorpora al Grupo Litoral. Realiza exposiciones en Rosario, Córdoba, Buenos Aires, Tucumán y Catamarca. Participa en salones oficiales. Integra la Muestra de Pintura Argentina en Washington en 1955. Participa en la IV Bienal de San Pablo (Brasil) en 1957 y es seleccionado para el Premio Cinzano en el mismo año. Ha obteni-

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

do premios en Rosario, Catamarca, Buenos Aires y Santa Fe. Las obras suyas figuran en los Museos de Rosario, Santa Fe, Tucumán, Catamarca, Córdoba y en valiosas colecciones particulares del país y del extranjero. Desde aquel bodegón con un pez en claros ocres dorados que en 1951 despertó en Santa Fe una emocionada inquietud, hasta el Ottmann de las veladuras y las concepciones geométricas hay un interregno donde la paleta del artista recorre amplios caminos y se nutre de sugestión arquitecturando este Ottmann de hoy, transparente en la pincelada, que ha cumplido integralmente un proceso creador. La obra de Ottmann acusa una serena belleza, una calidad espiritual indelegable, una riqueza conceptual, una madura exquisitez existencial, valorizada por una expresión sensible de personal acento. La textura sutil y la particular gama de azules, ocres, verdes, violetas, amarillos y rojos configuran materialmente la obra, que unido a lo anterior nos dan un "mundo Oitmann", es decir, la serenidad en el arte.

ROSA MARIA RAVERA. Rosarina. Profesora egresada de la Facultad de Filosofía y del Instituto Superior de Bellas Artes de Rosario. Se incorpora a la plástica local en el año 1958, participando en muestras colectivas y en los salones oficiales del país. Realiza su primer exposición individual en 1959 y su más reciente en este año de 1965. Crítica de singular talento y de rigurosa formación ha publicado un meduloso ensayo sobre "Pintura en el Litoral" donde analiza la obra de Herrero Miranda, Supisiche y Uriarte. La pintura de Rosa María Ravera es de inteligente colorido, de expresiva armonía, de decantada profundidad. Color, forma, textura y sentimiento personalizan las obras de esta joven y talentosa artista, que al posibilitarse la expresión plena, nos entrega una concreción plástica vital de inconfundible acento.

RICARDO SIVORI. Dibujante y pintor rosarino. Recibió orientación pictórica de Antonio Berni, frecuentando

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

luego y durante un año el taller del famoso y desaparecido Lino Enea Spilimbergo. Luego de ello crea en Rosario el Taller Sívori de donde sale el conocido Grupo Síntesis de notoria actuación. Sívori actualmente ejercita la cátedra de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía de Rosario —Instituto Superior de Bellas Artes—. Este artista además de dibujante es escultor y una de sus obras más importantes será descubierta en lo que resta del año. Se trata de una "escultura monumental" como la denomina su creador, y está ubicada en Villa Constitución.

CARLOS ENRIQUE URIARTE. Rosarino. Expuso en las principales ciudades argentinas. Representó a nuestro país en las muestras internacionales de Venecia y Bruselas. Sus cuadros figuran en los Museos de Rosario, Santa Fe, Córdoba, Entre Ríos, La Rioja, Fundación Watson en los Estados Unidos de Norteamérica e instituciones privadas, como así también en las más valiosas y exigentes colecciones particulares. Invitado al premio Palanza, lo obtuvo este año de 1965 en mérito a una labor consecuente y sentida en el arte durante treinta y cinco años. Es el primer pintor del interior que obtiene tan ansiado estímulo. Uriarte es el pintor que ahonda su pr:opia experiencia, que se concreta estéticamente y que aún dentro de una suerte de desazón anímica nunca resigna su potente personalidad. Su bien organizada estructura plástica le permite una excepcional ductilidad que sirve siempre a su universo subjetivo, solucionando su instancia creadora merced a su apasionada e infinita vena pictórica. Los elementos, diestramente manejados por Uriarte corren a desnudar la raíz física y metafísica de sus personajes, ya sean estos criaturas humanas o paisajes. Cielo, costas, barcas en el horizonte, soledad, peces, pájaros o nubes, todo ello es circundado por el anillo mágico de su trascendente autenticidad. De sus válidas vertientes, Carlos Enrique Uriarte, sagaz en su madurez, extrae

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

su significativa jerarquía para volcarla en un fundamental mensaje de arte.

JULIO VANZO. Rosarino. Sus primeros trabajos fueron presentados por la exigente Galería Witcomb de Buenos Aires, allá por el año 1920. Desde entonces envía a los salones oficiales e integra muestras colectivas. Ha realizado exposiciones en numerosas ciudades del país. Sus cuadros figuran en casi todos nuestros Museos y en colecciones argentinas y extranjeras. La temática de Vanzo no se ha detenido y va desde la serenidad magnífica de un retrato que posee nuestro Museo Castagnino hasta sus singulares muestras con músicos, figuras con paraguas, gallos y paisajes, todo dentro de su inquietante pincelada, de su color aparentemente alegre pero de un desgarrante subjetivismo. Vanzo se mueve con comodidad dentro de una pintura que lo personaliza a través de un dinamismo que no pierde por ello su consanguinidad con el arte.

Con esta síntesis de los diez pintores rosarinos hemos querido dar, someramente la ubicación de cada uno de ellos en la pintura argentina. Sabemos ya que la palabra no alcanza nunca cuando se quiere verticalizar al hombre, pero entendemos que se pueden comprender estas limitaciones. **Crítica 65** se complace verdaderamente en auspiesta muestra, consubstanciándose así con la labor de creación de los elementos humanos de Rosario e iniciando con este acto, una serie de presentaciones similares que lleva por único fin el de difundir la tarea creadora de gente de la ciudad que trabaja con responsabilidad y contribuir así al afianzamiento de la cultura en nuestro medio.

Rosario, 1965.

LUJAN CARRANZA

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

MUESTRAS INDIVIDUALES

RAUL CARLOS CONTI

Galería 0, setiembre 1965.

Lo más común en las muestras individuales es la heterogeneidad. El pintor agrupa una serie de obras que no siempre son del mismo momento, o hecha mano a lo existente en su taller y nos presenta una serie un tanto discontinua. El hombre de la calle penetra a la galería y se desorienta con esta clase de exposiciones, ya que no alcanza a ver lo que podemos denominar como el momento del artista, y nace la confusión, no encuentra esa línea definitoria de la calidad unitiva que debe haber en toda muestra. Hay pintores que conscientes de su hacer exponen sus últimas obras, lo reciente y vital, ya que para mostrar sus etapas realizarán una retrospectiva agrupando las obras de sus distintas épocas. Todo esto surge a raíz de la muestra de Raúl Carlos Conti en Galería 0, donde trajo la sensación exacta de su hacer actual.

Nos presentó diez obras en una serie unitiva donde el elemento forma-gato es el centro de sus preocupaciones estéticas. El gato y su mundo, el gato y sus colores, en centrado personaje, en definidos encuentros con líneas, planos, formas y colores. Y de ese todo surge original y bien ubicada esa forma rectangular del gato parado en los techos, alargado en el andar de la noche, más ovoidal en las formas del encuentro con otros gatos, pero siempre en la abstracción intencionada de sus formas, que lo destacan del mundo menos objetivo que el pintor utiliza como fondo para envolver a estos sus personajes. Si interesa el tema también atrae la forma del desarrollo de su materia, que nos dice bien a las claras que toda la muestra ha sido pintada en un tiempo limitado, pues existe una misma fuerza tonal y una similar manera de hacer esa pintura. Movidos los fondos con golpes de espátula en

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

gamas variadas, con colores saturados y de registros bajos, sobrios, calmos. Y allí están sus gatos dando unidad a esta muestra, que nos evidencia que el pintor debe en un preciso momento mostrar lo que hace en el presente en el arte, y no mostrarnos a manera de mosaico, el juego no muy preciso de sus búsquedas.

Conti nos deja entrever en su tema, en su forma de hacer, en su materia, en sus golpes de espátula y en la transparencia final con que cubre sus obras, que en él hay un pintor que se realiza, que se inquieta en la búsqueda, hoy inteligentemente concentrada en un tema, que por alguna razón le preocupa y lo lleva a feliz término, sin efectismos y sin elogiosas presentaciones.

ROSA MARIA RAVERA

Galería Renom, setiembre 1965.

Hacía mucho, tal vez demasiado tiempo, que no veíamos pinturas de Rosa María Ravera. La verdad es que solamente recuerdo haber visto una vez cuatro o cinco óleos en una muestra colectiva aquí en Rosario, hace ya muchos años. Sus cuadros tenían una tónica de pintura o de paisaje italiano. Algo de los frentes de casas de las riveras o de pequeños pueblos costeros. Pintura con mucha luz, como de mediodía, en una palabra, colores cálidos, temática unitiva, en la gama de los rojos, las tierras, amarillos, algún verde en árbol. Y después este largo silencio. En la espera de poder volver a ver alguna pintura, supe que Rosa María Ravera sentía mucho esa tierra, y ese paisaje no le era ajeno. Además, lo había recorrido, mirado y admirado. Había quedado en su obra. Estaba allí, bien presente.

Hoy vuelve a mostrarnos sus búsquedas. Y como quien hace mucho que no se ejercita en un oficio, nos trae su ro-

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

paje, el de ayer y el de hoy. Todavía no es enteramente ella. Está en la búsqueda, palabra que define verticalmente su muestra. Cada cuadro importa por separado, por lo que la pintora ha querido expresarnos, todavía materialmente. Interesa en cada uno su color, sus formas, sus texturas, más que el sentimiento. Hay intento de explorar, indagar en sus propias palabras plásticas, verse un poco desde dentro, sacando a flor de piel esas materias tan diversas con que se manifiesta.

Como obra más lograda de la muestra destaco la Nº 3, *Las torres*, porque veo allí la concentración de todos sus intentos. La materia está como diciéndonos que es su mejor logro y que hay ya algo más que pintura y texturas superficiales. El tema está, y el color también, siendo un cálido punto de atención la zona inferior amarilla, muy bien ubicada compositivamente, detalle que no siempre nos define su neto sentir de la composición. A veces se escapan sus líneas, o el cuadro continúa, visualmente para mi ojo, fuera del marco. Podríamos así analizar cuadro por cuadro, como solemos hacer cuando recorremos una, dos o tres veces una muestra. Analizar, valorar o descubrir errores que siempre existen en toda manifestación de arte, pero preferimos decir una palabra general, y es que sentimos verdadero agrado de que una pintura como ella vuelva a refrescar sus pinceles. Hay calidad y sentimiento que pueden llegar a darnos una muestra dentro de un concepto estético más uniforme. Lo que hoy nos trae es su presente, dejamos para algo próximo, muy próximo, una valoración y un estudio más medido de su quehacer en el arte.

PEDRO GIACAGLIA

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

MUSICA

Consideraciones sobre la música contemporánea

ULTIMAS TENDENCIAS. LA ESCUELA AMERICANA. LA ESCUELA ARGENTINA

(Artículo escrito a solicitud del musicólogo norteamericano Gilbert Chase)

La música, como creación, está pasando por una de las crisis más tremendas y prolongadas de su historia. Podría comparársela con la que, siglos ha, se produjo al abandonar el sistema modal para entrar en el "nuevo mundo" de la música armónico-tonal (la que hoy llamamos música clásica).

Sin embargo la historia demuestra que las épocas críticas son las más provechosas, ya que cuando las crisis logran ser superadas se alcanzan períodos de quietud y estabilización, más o menos prolongados, carentes de mayores inquietudes y que dan por resultado la "convencionalización" de los adelantos surgidos en los períodos críticos.

La crisis actual se inició a principios de siglo con una inquietante revolución sonora que aún deja sentir rudamente sus consecuencias. Sus diversas etapas quedan jalonadas sucesivamente de este modo: Debussy-Stravinsky, hasta la primera guerra mundial; a partir de entonces y hasta 1945 aproximadamente, las figuras de Schoenberg y Webern. A renglón seguido se destacan las escuelas surgidas en Francia, Alemania e Italia, derivadas de Webern e indudablemente influídas por la corriente americana, personalizada en la discutida figura de John Cage. El presente muestra la aparición de otras escuelas, tales la Polaca y la Japonesa, y se es-

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

tán dando las condiciones para el reconocimiento de la nueva generación de compositores americanos, tanto del norte como del sur.

Las obras principales de los compositores arriba nombrados, sentaron nuevos principios que suplantaron poco a poco a los correspondientes en la música de los siglos XVIII y XIX. Puede trazarse el siguiente cuadro evolutivo:

Tonalidad	deriva hacia	atonalismo
Formas clásicas	" "	variación perpetua - formas aleatorias - carencia de forma (ilusoria, ya que toda obra tiene, al menos, su propia forma) - microformas.
Instrumentación romántica, de tipo masivo	" "	instrumentación puntillista, marcadamente individual - renovación del concepto de timbre.
Rítmica clásica, relacionada con los procesos armónicos y las formas clásicas	" "	liberación del ritmo, el que se adecúa al atonalismo y las formas libres - polirritmia - valores irracionales.
Desarrollos temáticos	" "	variación perpetua - atematismo - concepto de "grupo".
Intervalos más pequeños usados en música clásica: tonos y semitonos	" "	música microtonales - música concreta - música electrónica.
Técnica de composición: tonal, temática, armónica, formal, clásica	" "	técnica dodecafónica - técnica serial - técnica de grupo - nuevos conceptos contrapuntísticos.

Cabría citar, además, las músicas experimentales, que pueden agruparse como extensión del concepto de investiga-

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

ción tímbrica y la exploración de nuevas fuentes sonoras.

Los campos experimentales de liberación rítmica, las músicas aleatorias, y la electrónica, parecen ser los más ricos y los menos investigados, hasta el presente. En especial el ritmo, estancado y anquilosado durante siglos, presionando ostensiblemente por su íntima relación con los procesos armónicos y por las formas clásicas (derivados ambos de fórmulas cadenciales), es convulsionado en orden sucesivo por Stravinsky (Consagración de la Primavera), Varese (Iionization), y Cage (primeras concepciones aleatorias), quienes lo llevaron, desde una revalorización del primitivismo hasta las puertas de lo aleatorio y electrónico.

Los complejos rítmicos (ya no más considerados inejecutables, como la práctica lo ha demostrado), que escriben los jóvenes compositores de hoy, en América del Norte y en América del Sur, constituyen el verdadero nexo con la tierra americana, quedando así desplazado el nacionalismo que anteriormente se basaba en el foklore. Además, puede decirse ya, que en los pocos diez o quince años que tiene la joven escuela europea surgida después de 1945, que se vale al igual que los americanos, de las técnicas seriales totales, aleatorias y electrónicas, puede decirse, insistimos, que las composiciones de Nono o Maderna son italianas, como francesas las de Boulez o Amy y alemanas las de Stockhausen. La escuela polaca irrumpió certeramente mediante obras como "Threnos" (Homenaje a las víctimas de Hiroshima) de Penderecky, o "Génesis", de Gorecky; destacándose, en el Japón, Matsudaira y Fukushima. El mismo concepto puede extenderse felizmente hacia el nuevo mundo. Citemos algunas obras: "Available Forms", de Earl Brown; "Toccata", de Chávez; "Cantata para América Mágica", de Ginastera, etc. La joven escuela sudamericana está representada por "Intensidad y altura", música electrónica del peruano César Bolaños; "Estructuras", del boliviano Alberto Villalpando; Cuarteto del ecuatoriano Mesías

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

Maiguhasca, y otros autores jóvenes que no consignamos por falta de espacio.

En los últimos años la joven escuela argentina se ha ido afirmando sólidamente, dentro de una estética avanzada y muestra a sus integrantes bien ubicados tanto en el plano nacional como en la confrontación en escenarios latinoamericanos o europeos. Entre los más destacados, mencionemos, "Simbiosis", de Oscar Bazán; "Música Nocturna", de Gerardo Gandini; "Forma sonora de Ondina" (voz, instrumentos y banda magnética), de Jorge Arandia Navarro; "Tensiones" (para orquesta de percusión), de Armando Krieger, y por último, "Elipses", para 36 solistas de cuerda, de Mariano Josué Etkin.

Octubre 1965. New York, U.S.A.

ALCIDES LANZA

SINTESIS BIBLIOGRAFICA

NARRATIVA

ADA DONATO: **El olor de la gente**. Novela. Buenos Aires, edit. Falbo, 1965.

La autora de **Eleonora que no llegaba** reitera en esta nueva novela su decidida voluntad de indagar en las inquietudes psicológicas y sentimentales de su propia generación, y en un bien marcado ámbito rosarino; escrita con anterioridad, pero posteriormente reelaborada, no alcanza, a nuestro entender, los valores que poseía aquel libro que le diera el premio Emecé. Su protagonista, Estela, tiene un indudable parentesco espiritual con Eleonora, pero sus conflictos y su conducta no aparecen, en el contexto de la obra, tan precisamente motivados y desarrollados, y algunos de los elementos argumentales —sobre todo en el final— no surgen con la veracidad necesaria. Hay, no obstante, elementos de singular logro, como la simbólica figuración de Tango; los diálogos de Estela con su imaginaria

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

encarnación del auténtico hombre de nuestro pueblo, trazados en una bien lograda atmósfera entre real y mágica, son lo mejor de la novela.

En cuanto a la faz técnica, Ada Donato abordó una difícil y arriesgada prueba al trazar la novela en segunda persona, dando así al relato el carácter de un diálogo íntimo con la protagonista; su capacidad estilística le permite cumplir con bastante eficacia el cometido, aún cuando no pueda evitar ciertas caídas en un modo expresivo que puede conducir a la monotonía. Insiste asimismo en su ya conocida búsqueda de la reiteración de vocablos, para la creación de ciertos climas psicológicos interiores.

*

MARTA LYNCH: **Al vencedor.** Novela. Buenos Aires, editorial Losada, 1965.

Quien apreció la excelente concepción técnica de **La alfombra roja,** y la auténtica palpitación vital que daba a sus páginas una profunda compenetración con el medio y las psicologías allí reflejadas, se sentirá profundamente defraudado a la lectura de esta nueva novela de Marta Lynch. **Al vencedor** es una obra frustrada por falta, justamente, de ese calor humano que imprimen las experiencias personalmente descontadas. Es evidente, en la concepción argumental de la novela, una intención de representatividad de los aspectos más negativos de las actuales estructuras del país, y que conducen a su protagonista a la inútil rebeldía final, pero es cierto también que su enfoque se reduce a ambientes y aspectos muy particulares, en nada integrados ni justificados totalmente por el trasfondo político que la autora hace desfilar por sus páginas, en segundo plano narrativo (los sucesivos planteos militares, la ambición política, etc.). Ni la clara reminiscencia de Vargas Llosa en ciertos detalles relativos a la vida militar, ni la de Pavese en cuanto al retorno al primitivismo campesino, logran infundirle verdad a sus pinturas, acentuando, por el contrario, cierta morbosidad exitista.

Formalmente, la receta del perspectivismo y de los planos simultáneos de narración, fracasa totalmente por ausencia de una relación esencial con el contenido, como sucedía en cambio en **La alfombra roja;** la intercalación sin solución de continuidad de varios relatos simultáneos, no aparece integrada en una íntima unidad psicológica, restando así una fragmentación inconexa, que sólo trae como consecuencia la casi imposibilidad de su lectura, que no logra salvar ni siquiera la heroica predisposición de nuestro lector actual, que ha dejado ya de ser el "lector-hembra" de que habla Cortázar, pero que puede ser "cómplice" sólo hasta ciertos límites.

*

SILVINA BULLRICH: **Los salvadores de la patria.** Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1965.

Segunda novela de una trilogía iniciada por **Los burgueses,** se conecta

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

con aquella sólo en cuanto a su actualidad y proyección en la realidad nacional. Argumentalmente bien concebida y basada en un tipo de hechos políticos lamentablemente muy común en Argentina, su tratamiento es esquemático y superficial, sin ahondar —como en vez lo hacía en aquella novela, cuyo ambiente y realidad social tan íntimamente conoce— en la psicología de los personajes, ni en sus motivaciones humanas. Técnicamente carece asimismo de los aciertos que podían señalarse en **Los burgueses,** ya que su estructura es más lineal, más convencional también, pese a la utilización de distintas personas narrativas, o a la omisión del narrador omniscente en búsqueda de hermetismo. Por ello se lee fácil, con agrado ciertamente, pero dejando sólo sensaciones muy epidérmicas y escasa participación respecto a su aparente cala en la realidad político-social reflejada.

*

JULIETA H. QUEBLEEN: **El encuentro.** Cuentos. Santa Fe, editorial Colmegna, 1965.

Esencialmente santafesina, aún cuando esté radicada en Quilmes y haya vivido una extensa experiencia europea, llevada por sus inquietudes de investigadora literaria, Julieta H. Quebleen se revela, a través de este breve volumen de relatos, como una narradora de promisorios valores. El título del libro sintetiza su esencia: **encuentros** —a veces rápidos y circunstanciales, otras profundos y trascendentes— con seres vitalmente cálidos, a los que la autora ha conocido y aprehendido en su más íntima humanidad y en los más sutiles repliegues de su psicología. En la rapidez del trazo, que se reduce casi siempre a los datos claves, sin excesos de ¿notaicones, pero apoyados en la inteligente utilización de distintos planos narrativos, con alternancia de persona gramatical, y que confiere a sus personajes esa íntima fuerza de verdad, están los valores más destacables de **El encuentro.**

Sea en la subjetividad de algunas de sus páginas, como aquellas que se apoyan exclusivamente en un sentimiento interior, sea en la objetividad de aquellas otras que evocan a un ser externo pero cuya experiencia se ha compartido, quedan de sus relatos una galería de tocantes criaturas tomadas en su plena humanidad.

RIEFFOLO BESSONE: **Manco Capac.** Novela. Santa Fe, editorial Colmegna, 1965.

La novela histórica no es un género que haya encontrado cultores contemporáneos en nuestro país. Ello ya da un relieve especial a este libro de Riéffolo Bessone, que arriesga así el cultivo de una forma no

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

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

usual y de una temática escasamente explotada. Ampliamente documentado en las fuentes históricas, pero particularmente interesado en la proyección que los hechos del pasado asumen respecto a nuestra actualidad —sobre todo en lo que se refiere a la esencia de nuestro ser americano y de nuestras instituciones— Bessone relata la historia de Manco Cápac, fundador del Imperio Incaico y autor de sus primeras leyes, cuya sabiduría y buen sentido aún hoy nos asombran. Manteniendo en la estructura narrativa las características peculiares del género, en cuanto sujeción estricta a todos los datos que aseveren la veracidad de los detalles, el autor alcanza, no obstante, a penetrar en aquel más difícil terreno de la indagación psicológica, logrando darnos, en sugestivo trazado, las motivaciones interiores del hombre enfrentado ante un mundo nuevo, ante una sociedad que se abre plena de posibilidades, y donde la justicia y el respeto de lo humano son el principal eje y la más difícil problemática. De allí el interés que despierta su lectura y que le asigna innegables valores.

*

MARIO VARGAS LLOSA: **Los Jefes.** Cuentos. Buenos Aires, Jorge Alvarez, editor. Colección narradores americanos, 1965.

Si bien para muchos lectores pueda haber provocado una reacción negativa la lectura de estos cuentos luego de haber experimentado esa colosal novela que es **La ciudad y los perros** —ante la que, sin dudas, estos cuentos aparecen de menos alcances— es importante que un editor argentino haya puesto al alcance de nuestro público este conjunto de narraciones hasta hoy aquí desconocidas, y que desde hace ya varios años dieran a Vargas Llosa un nombre en otros países del continente, donde eran amampliamente conocidos. Interesan para completar un conocimiento necesario del escritor, que en estas narraciones breves anticipa y afina los instrumentos expresivos que le permitirán trazar luego su excelente novela, de la que algunos, como el que da título al libro, es antecedente argumental, y de que la totalidad preanuncia el clima de violencia y a la vez de varonil heroísmo humano en que transcurren la existencia de sus jóvenes y adolescentes en los suburbios de la capital peruana. Por ello se hace imprescindible la vivencia de esta etapa previa de su obra creativa, cuyo complejo lo coloca hoy en un primer plano en las letras hispanoamericanas.

*

ENRIQUE LAFOURCADE: **Novela de Navidad.** Santiago de Chile, editorial Zig-Zag, 1965.

Con esta nueva novela, que enriquece su ya abundante producción, y que le valiera obtener el precio CRAV, importante distinción literaria

de reciente promoción en Chile, Enrique Lafourcade, junto a ciertas constantes de su obra, aborda una nueva y rica faceta temática, un mundo hasta hoy inédito. Alejándose de su ciclo de personajes complejos y torturados existencialmente, se aproxima a una realidad más cercana, más humanamente sencilla y sentimentalmente válida: la de los "pelusitas", los tradicionales niños pobres que constituyen una pintoresca pero triste nota en la vida de la capital chilena, y que cobijándose precariamente en las márgenes o puentes del río Mapocho, viven de la mendicidad, como "cantores" en los micros del transporte urbano. Tomando como nudo argumental un hecho real, la historia de un niño de pocos meses recogido, atendido y criado por los mismos "pelusas", ha tejido un hábil relato, de tesitura picaresca, pero inflamado de ternura y compasión hacia sus diminutos personajes, en quienes descubre sus pliegues más descarnados pero también su tremenda sed de amor. Su estilo y forma narrativa se pliegan casi totalmente a la materia, adoptando una manera preferentemente dialogada, donde los términos del más crudo argot santiaguino dan plena validez lingüística a lo que la novela tiene de pintura de tipos y ambientes; sólo escapan a esta concepción las que Lafourcade llama "prosas azules", párrafos o páginas editorialmente destacadas por impresión en tinta azul, donde desahoga sus impulsos líricos o su vena discursiva; hace a la vez alardes de técnica constructiva, apelando a recursos atrevidos, como la construcción de períodos que luego se desmadejan por simple repetición en orden inversa de sus vocablos, para dar con ello la sensación de un pensamiento o inmersión psicológica que retorna deshaciéndose al punto de partida, para retomar el relato normal. Si bien no siempre estos juegos estilísticos contribuyen a la esencia misma de la novela, ratifican la capacidad formal del escritor, que bien puede permitirse estos caprichos.

*

GUILLERMO ATIAS: **A la sombra de los días.** Santiago de Chile, editorial Zig-Zag, 1965.

Entre los escritores del realismo social chileno, se ha destacado siempre la falta de un tratamiento novelístico adecuado de los acontecimientos que en 1938 rodearon al importante triunfo de los partidos populares que llevaran a la presidencia a Aguirre Cerdá; esa ausencia está siendo ampliamente superada, justamente por escritores de aquella generación que vivió esa experiencia, y que la abordan desde una perspectiva más madura. A **Sesenta muertos en la escalera,** de Carlos Droguett y **Mañana los guerreros...** de Fernando Alegría, se agrega ahora **A la sombra de los días** de Guillermo Atías. Como en aquéllas, es centro argumental la famosa y lamentada masacre del Seguro Obrero, donde estudiantes nacionalistas fueron alevosamente muertos, tras un abortado intento de revolución. Pero el ángulo de visión es distinto: la doble perspectiva del recuerdo de dos

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

hombres testigos y protagonistas a la vez de los sucesos, uno socialista y el otro nacionalista. El valor de este enfoque está no sólo en lo testimonial, sino en la sinceridad crítica con que Atías analiza, a la luz (a la sombra, según la simbología del título) de los años transcurridos, los pro y las contras de aquellos agitados años, y la fidelidad y las deserciones de sus principales protagonistas en la vida social y política chilena posterior. Es interesante, en tal sentido, lo que trae como fiel reflejo del fracaso de ciertos sectores marxistas en la inadaptación de sus teorías a la realidad chilena, y el advenimiento de las nuevas fuerzas que hoy los han desplazado en la conducción y solución de la problemática social trasandina. Excelente el trazado técnico, constructivo, de la novela.

*

PILAR BESCOS: **Detrás del río.** Novela. Buenos Aires, editorial Ficción, 1965.

Con el marco de Concepción del Uruguay como principal referencia ambiental, esta segunda novela de Pilar Bescós desenvuelve las tramas del destino de una serie de personajes de típica representatividad provinciana, desde las tradicionales familias inmigrantes en proceso de desintegración hasta la joven arrojada al torbellino porteño; bien trazados los caracteres y precisamente delineado el medio, lo más logrado y original de la novela se encuentra en el conflicto de Silvia, la niña cuyas primeras experiencias psicológicas se abren en medio de un clima de frustraciones y esterilidad, que refleja a la vez las consecuencias de estructuras sociales cerradas, estáticas.

*

CARLOS DROGUETT: **Patas de perro.** Novela. Santiago de Chile, editorial Zig-Zag, 1965.

Uno de los más importantes innovadores de las formas narrativas en Chile, destacado en Europa por su novela **Eloy,** Carlos Droguett da en **Patas de perro** otra singular prueba de su capacidad expresiva, en verdadero alarde técnico, al desarrollar en sus páginas un ininterrumpido monólogo interior, en que la sintaxis se pliega totalmente a las leyes del período psicológico, sin más nexos que cópulas y comas, y constante desplazamiento de personas narrativas. Desde el punto de vista del contenido, desarrolla una densa fábula en torno a un ser excepcional —un niño mitad hombre, mitad perro— debatiéndose angustiadamente en una sociedad hostil y anhelando encontrar una respuesta hacia su ser, y que simboliza el drama de los seres que trascienden

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

la normalidad (santos, artistas, etc.) y son por ello incomprendidos o atacados. Una clara voluntad de aceptación de designos superiores, signa con salida positiva la novela, aún dentro de su planteo humanamente interrogativo.

ENSAYOS

ELIAS DIAZ MOLANO: **Italia, un soñado país.** Impresiones de viaje. Buenos Aires, edición del Instituto Amigos del Libro Argentino, 1965.

Ferviente humanista y sincero amante de la cultura italiana, aspectos que ha probado ampliamente en su labor docente, periodística y desde la Sociedad Dante Alighieri de Rosario, Elías Díaz Molano fue a Italia con la intención fundamental —a la inversa de tantos que sólo lo hacen "turísticamente"— de beber en la propia fuente sus esencias. Y ello es lo que ha volcado en estas páginas, varias de ellas que ya conocíamos publicadas separadamente en diarios y revistas del país; concebidas en su estructura y estilo con una manera decididamente periodística, alternando la nota, el comentario, el análisis o las impresiones con el reportaje o el diálogo a figuras representativas, alcanzan sin embargo una hondura que les asigna categoría auténticamente ensayísticas, y destinadas a facilitar una honda comprensión de las problemáticas que a cualquier hombre sensible abre la compleja Italia de hoy y su colosal simbiosis de pasado y presente.

*

ALMA NOVELLI MARANI: **Jacopone da Todi.** La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras; serie de Monografías y Tesis, V, 1964.

El presente trabajo, cuya esencialidad y hondura radica en haber sido realizado mediante el análisis directo de los mismos textos del tosturado poeta italiano, cubre una casi total ausencia bibliográfica en castellano en torno a un autor fundamental en el desarrollo de las letras peninsulares, a la vez que enriquece el enfoque crítico en torno a su obra.

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

MIGUEL ANGEL DE MARCO: **La primera revista jurídica rosarina.** Rosario, edición del Instituto Santafesino de Estudios Históricos, 1965.

No obstante su juventud, Miguel Angel de Marco se destaca, en el campo de los estudios históricos del litoral, como un investigador serio y de profundo sentido crítico. Preocupado asimismo por las ciencias sociales y el derecho, cuyo estudio está entre sus principales actividades, el presente trabajo arroja importantes datos y análisis en torno a los **Anales del Foro Argentino,** revista que por primera vez, en 1869, aborda la publicación de temas especializados en Legislación y Jurisprudencia. De marco no se ha limitado a la recopilación y mención de datos básicos en torno a la revista, sino que penetra con sentido crítico en su contenido y descubre, en páginas casi totalmente desconocidas de sus colaboradores, importantísimos elementos teóricos y prácticos en torno a temás básicos de legislación y derecho, algunos de ellos de sorprendente actualidad. Aporte por tanto importantísimo para especialistas e historiadores, que abre nuevos campos a posteriores investigaciones, sea en el campo del derecho como en el desarrollo de nuestro periodismo.

*

NELLY DONNI DE MIRANDE: **Las corrientes lingüísticas actuales y la enseñanza de lenguas.** Rosario, edición del Profesorado en Castellano, Literatura y Latín de la Escuela Normal Nº 1, Centro de Investigación y Perfeccionamiento, 1965.

Las profundas transformaciones que en los últimos años ha introducido en el estudio de la lengua las modernas corrientes, desde Saussure al estructuralismo, plantean sin dudas serios problemas a los especialistas y particularmente a los docentes, que ven superados los esquemas tradicionales. De allí la singular actualidad de este trabajo, que en su brevedad aborda con hondura el proceso esencial que ha llevado a las nuevas concepciones lingüísticas y sus proyecciones didácticas. Avalan sus observaciones una intensa investigación en la materia y una larga práctica en la enseñanza superior de lenguas, haciendo de sus palabras materia vital surgida de la experiencia directa y plenas de sugerencias teóricas y prácticas. Destacamos también la iniciativa del Instituto del Profesorado del Normal Nº 1, que con este volumen inicia su serie de Cuadernos de Divulgación, y que transmitirán las más importantes conclusiones de los trabajos de profesores, alumnos y colaboradores de ese centro de estudios.

*

ROSA MARIA RAVERA: **Pintura en el Litoral** (Herrero Miranda - Supisiche - Uriarte). Paraná, Cuadernos de Difusión, Nº 6, de la Facultad

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

de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Litoral, 1965.

La obra de nuestros principales pintores litoraleños, que están cobrando un lugar importante en el panorama de la plástica argentina, no pasa desapercibida a los amantes del arte; pero es indudable que se viene sintiendo la ausencia de estudios que ubiquen con precisión sus búsquedas y sus logros y den al contemplador la posibilidad de captar sus esencias; eso es lo que viene haciendo Rosa María Ravera, desde diversas publicaciones, entre ellas Crítica 65, apoyada en los sólidos conocimientos estéticos y filosóficos que posee en su doble condición de profesora de Filosofía y de Artes Plásticas. Dentro de esa motivación se orienta el presente trabajo, donde analiza desde esa amplia perspectiva la obra de tres de los más significativos pintores de nuestra región. Una bien lograda reproducción fotográfica de algunas de sus obras más representativas, completa el valor interpretativo y didáctico del volumen, de indudable importancia.

JOSE CARLOS GALLARDO: **Oda al Paraná.** Rosario, edición de la Biblioteca Popular "Constancio C. Vigil", 1965.

Una inciativa de indudables proyecciones ha puesto en marcha la Bibliteca Popular "Constancio C. Vigil", al crear su propio fondo editorial, destinado a dar a conocer obras de importantes escritores y artistas de Rosario y del litoral, y que, según anticiparan sus organizadores, tendrá amplios alcances. Ello se confirma ya en su primer volumen editado: **Oda al Paraná,** del poeta José Carlos Gallardo, hasta fecha reciente radicado en nuestra ciudad.

Ya en una entrega anterior de nuestra revista, al aparecer el libro **De mar en mar,** de Gallardo, destacamos el valor que dentro de ese volumen adquiría dicha **Oda,** donde el poeta había alcanzado a plasmar con acierto las esencias de nuestro río, desde su personal ángulo proyectivo, y que la sumaba a los grandes cantos que la literatura recoge en torno al Paraná. Debido sobre todo a la inciativa personal del artista y galerista Antonio Carrillo, se interesó a un representativo núcleo de plásticos del litoral para que, sobre los motivos de **Oda,** dieran sus propias versiones pictóricas sobre el río Paraná, concretándose así una singular muestra que constituyera una de las más destacadas cumplidas en nuestro medio. De aquella exposición tomó ya cuerpo la idea de esta edición que hoy se ha lanzado, con el poema de referencia y la reproducción de las pinturas que entonces se realizaron.

Salta a la vista de inmediato la calidad excelente de la impresión del volumen; no obstante, hubiera sido deseable el empleo de otro sistema para la reproducción de las obras de arte, que permitiera apreciar con

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

mayor fidelidad las gamas naturales de los colores, que resultan aquí un tanto artificiales.

No podemos dejar de silenciar tampoco otras fallas —producidas, creemos, por falta de experiencia, pero que resultan de peso— como la omisión del nombre del poeta en la portada; la no mención de Antonio Carrillo como quien concibiera y gestara la magnífica unión de la obra literaria con sus versiones plásticas; y, sobre todo, la inclusión, en las páginas finales del volumen, de fotografías y textos destinados a publicidad de la obra de la Biblioteca, aceptables en una revista, pero nunca en una edición de arte, y que rebajan notoriamente su presentación y valor.

A pesar de estos detalles —que señalamos no por espíritu negativo, sino como aporte constructivo a una obra que creemos encomiable— **Oda al Paraná** asume una significación editorial excepcional para nuestro medio, y abre perspectivas muy auspiciosas para un tipo de actividad lamentablemente escasa en Rosario.

LAS REVISTAS

Cormorán y Delfín. Revista internacional de Poesía. Director: Ariel Canzani D. Buenos Aires, año, 2, Viaje 7. Noviembre de 1965. Manteniendo una línea coherente en su concepción, esta revista reúne una importante selección de páginas poéticas de autores pertenecientes a distintos países del mundo, así como breves ensayos acerca de temas poéticos; la personalidad de Canzani infunde unidad a tan amplio material, dedicado en esta ocasión especialmente a la poesía brasileña, brindando páginas de 10 poetas cariocas. Excelente presentación y diagramación.

Cuadernos del Sur. Revista cultural de problemas actuales, argentino-chileno-uruguaya. Año II, Nº 14, setiembre de 1965. Su equipo de redacción y colaboradores, pertenecientes a varios países latinoamericanos, brinda a esta revista una polifacética amplitud de materiales y enfoques, respecto a problemáticas de candente actualidad, desde lo

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

específicamente cultural y artístico a lo social y político. Trabajos seriamente concebidos fundamentan su valor; destacamos particularmente el ensayo del investigador chileno Hernán Godoy acerca de *La sociología del intelectual.*

Señales. Revista bibliográfica. Buenos Aires, Nº 150, 3er. trimestre de 1965. Un nutrido grupo de críticos analizan, en su peculiar estructura de "fichas" bibliográficas, la última producción sobre literatura, psicología, educación, filosofía y otras especialidades. Al mismo tiempo se ofrecen dos ensayos: *Poesía y realidad en Hugo Montes,* por Héctor Jorge Padrón y *Sobre un libro reciente de Hans Reiner,* por Guido Soaje Ramos. Publicación de indispensable manejo para quien quiera estar actualizado.

Apertura. Revista literaria. Santa Fe, Nº 1. Julio de 1965. Impresa en rotaprinx, esta nueva revista alcanza no obstante calidad en su presentación, así como, dentro de sus limitaciones de espacio, valor en su material. Ensayos, cuentos, poemas y crítica bibliográfica componen su primera entrega, que cuenta con el aporte de un joven pero ya conocido grupo de escritores santafesinos. Actual el trabajo de Lomello sobre *Realismo fantástico,* y de hondura crítica el análisis de Edgardo Pesante sobre Horacio Quiroga.

Setecientosmonos. Rosario, Nº 6, 1965. Abandonada su línea inicial de amplitud cultural, y volcada decididamente a una programática marxista, esta revista rosarina adolece en su última entrega de un exceso de espíritu iconoclasta, a lo que contribuye la insistente repetición de alguna firma. Frente al mal gusto del "humor con símbolos sexuales" de su contratapa, resaltamos el excelente trabajo de Jorque Vázquez Rossi sobre literatura argentina. Buena la presentación gráfica y diagramación.

Revista de Historia de Rosario. Publicación semestral de la

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

Sociedad de Historia de Rosario. Año III, Enero-Junio de 1965. Nº 9. Nueva entrega de esta seria empresa editorial, donde un grupo de historiadores de esta ciudad dan a conocer valiosos aportes al esclarecimiento de aspectos importantes del pasado argentino y rosarino en particular. Particularmente interesantes el trabajo de Ricardo Orta Nadal sobre Isolde Schmidt, artista plástica rosarina, y de Andrés Ivern acerca del Monumento y las exportaciones de cereales desde Rosario.

*

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

TEXTOS UNIVERSITARIOS

LITERATURA

EDICIONES ROSAFE

CENTRAL DEL LIBRO
UNIVERSITARIO

SANTA FE 1376 ROSARIO

CARRILLO

galería

cerámicas
acuarelas
óleos
témperas

Sarmiento 633
T. E. 24758
Rosario

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

José Luis Víttori: **La voluntad de realismo** (ensayos)

Jorge Vázquez Rossi: **Viejos Motivos** (poemas)

Carlos M. Gómez: **El desarrollo** (novela)

Eugenio Castelli: **El realismo en la novela italiana actual** (ensayos)

Ediciones COLMEGNA Santa Fe

EN ROSARIO:

Librerías **Rosafé - Aries - Ross - Ciencia - Austral**

La casa de las marcas consagradas en

TELEVISION

y Service especializado

VOLMER

RIOJA 1649 T. E. 25100 ROSARIO

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

ROSS, su librería

no es un negocio más...

Es un centro donde se difunde y apoya toda iniciativa en bien de la Cultura en general.

Para que esto prosiga, favorézcanos con su compra

ABIERTA HASTA LAS 24 HORAS

CORDOBA 1338 ROSARIO

Textos primarios,
Secundarios y
Universitarios

Filosofía — Derecho
Economía — Historia
Literatura — Diccionarios

●

Envíos al interior

Librería HUEMUL

Avda. Santa Fe 2237

T. E. 83-166 Buenos Aires

aries

librería

grabados
litografías
dibujos
reproducciones

santa fe 1420
t. e. 64835
rosario

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

CRTICA 65

Cine - Artes - Letras

Año 4 — Nº 13

Rosario, Diciembre 1965

Dirección postal:

San Lorenzo 3664 - Rosario

Director:

EUGENIO CASTELLI

Escriben:

Miguel J. Mirande

Furio Lilli

Rogelio Barufaldi

Eduardo A. Dughera

Eugenio Castelli

Clara P. de Gutiérrez

Wilfredo Aliana

Oscar Grandov

Rogelio J. Parolo

Rosa María Ravera

Luján Carranza

Pedro Giacaglia

Alcides Lanza

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

comprar receptores combinados televisores es FACIL! en LA INSIGNIA DE ORO PHILIPS

PHILIPS

(porque la forma de pago la propone ud.)



Lo más nuevo en Lavarropas tenía que ser Philips.



Cocine con todas las ventajas en una Cocina Philips.



Tenga a mano calor que alivia: Infraphil Philips.



Su perfecta ayudante de cocina, Licuadora Philips

SANTA FE es de ENTRE RIOS Y SUCURSALES

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