050
CCLA

CRITICA

67

CINE - LETRAS - ARTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA
BUENOS AIRES

S U M A R I O

Ayala Gauna y la Literatura nacional - Nuevas experiencias en la novela argentina - Palabra y tiempo en dos poetas recientes - La voz secreta y oscura de "Pedro Páramo" - Sobre una página de Azorín - La colección "Hispanoamérica" - El teatro de Bertolt Brecht: una entrevista con Inda Ledesma - Cine: Mondo Africano - Un Evangelio según Mateo - Plásticas: Hacia el diálogo por el Op-Art - Del cuadro al libro - Síntesis crítico-bibliográfica.

JULIO 1967 N.º 15

CRITICA 67

Cine - Artes - Letras

Año 6 — Nº 15

Rosario, julio de 1967

Dirección postal:

San Lorenzo 3664 — Rosario

Director:

EUGENIO CASTELLI

Escriben:

Velmiro Ayala Gauna

Eduardo A. Dughera

Eugenio Castelli

Rogelio Barufaldi

Clara Passafari de Gutiérrez

Mª I. De Gregorio de Mac

Susana H. B. de Macchia

Cledy Bertino

Rogelio Parolo

Luján Carranza

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

AYALA GAUNA
y la Literatura Nacional

Ante la imprevista y lamentada desaparición de Velmiro Ayala Gauna, gran amigo, y representativo escritor de nuestro litoral, a quien debemos páginas fundamentales para la comprensión de nuestro hombre, y colaborador de esta revista, hemos creído que el mejor homenaje que podíamos rendirle era actualizar su lúcido pensamiento acerca de las que él defendía como esencias de la literatura nacional, reproduciendo parte de su ensayo *¿Existe una literatura nacional?*, que publicara en octubre de 1960, en los "Cuadernos de la Diligencia".

¿Existe una literatura nacional?... Planteado el interrogante corresponde, primero, establecer que lo nacional no es, para nosotros, necesariamente lo argentino, desde que esta denominación tiene un sentido político que lo refiere todo a la organización de un país como un estado, ni tampoco lo regional ni lo folklórico que, al delimitar un ámbito determinado o un habla peculiar, constituyen ínsulas dentro del panorama general y que, pese a su pintoresquismo o a su originalidad, no son sino matices dentro del paisaje total.

Nacional es aquella literatura que singulariza a un pueblo, que le confiere una personalidad bien definida, con entera independencia del régimen gobernante.

. . . . . .

El "patrón" para las literaturas nacionales de Indoamérica se llama paisaje. En ninguna otra parte del mundo el paisaje se cierne con mayor gravitación sobre el hombre para imponerle su sello que entre nosotros. En Europa, hace siglos, la naturaleza está dominada y es sierva del hombre. El "contadino" italiano, el labriego español, el granjero holandés,

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

etcétera, miden por metros sus parcelas, cuentan por decenas o, a lo más por centenas, el número de sus plantas; sus animales son escasos y viven, muchas veces, sino bajo el mismo techo familiar, en sus aledaños; los ríos están canalizados, sangrados y medidos, las montañas están cubiertas de sementeras y de habitaciones, los caminos están salpicados de ciudades. El hombre está rodeado por el hombre dondequiera que vaya, mientras que bajo la Cruz del Sur ocurre todo lo contrario. El gaucho anda inundado de pampa y si no se ahoga en soledad es porque se alza sobre el lomo del caballo, el caboclo brasileño no puede sacarse la selva de sus espaldas, el cholo boliviano jadea, agobiado por el soroche, masticando su acullico, en la vasta altiplanicie, el roto chileno mira por un lado la alta pared rocosa que parece querer aplastarlo a cada paso y por el otro tiene la inmensidad del océano que ladra su furor de espumas contra la roca dura. Los ríos son arterias monstruosas: Amazonas, Orinoco, Paraná, Paraguay, Uruguay... y uno puede andar por la pampa, por la selva, por la meseta, por las montañas, por los llanos de Colombia, por las maniguas de Cuba, navegar por los ríos de Venezuela, trepar por las montañas del Ecuador o del Perú, etcétera, días y días sin ver a un semejante, sin tropezar con un pueblo, sin que nadie escuche el alarido de su miedo o acuda en auxilio de su dolor.

Y la unidad animal aquí se llama majada, tropa o rebaño y la unidad labrantía es la cuadra, la hectárea o la legua, y la unidad vegetal se denomina selva o monte. Como en la parábola de los panes y de los peces América vuelve plural lo que Europa tiene en singular. Sólo el hombre está aislado, sólo el hombre debe acomodarse para que uno haga la labor de ciento si no quiere que el medio lo aniquile.

El paisaje amasó la arcilla del hombre a su imagen y le puso ese inconfundible sello que lo identifica frente a los otros hombres. El llanero y el gaucho nacieron en llanuras, son hombres de a caballo, aman la música, rasguean la guitarra, viven en ranchos pero no son una misma cosa y ambos

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

se diferencian del "gaúcho" riograndense tal como el "mensú" paraguayo o misionero diferen del hombre del sertón brasileño o del guajiro cubano.

La gravitación telúrica es tan inmensa que, acertadamente Lugones pudo alguna vez acotar: "La revolución americana de la lengua comenzó el día que los españoles por la primera vez pisaron las playas de América", porque desde ese mismo momento debieron aprender a decir "yuca, cazabe, cacique, canoa, etcétera, para pedir lo necesario para el yantar, para el trasladarse, el vestir o el ser servido. Y la idea de río, de selva, de montaña, de fieras, de llanuras, etc., se transformó totalmente en presencia de las nuevas cosas que halló en estas tierras.

El cambio fue y sigue siendo tan notorio que el europeo, principalmente el español que vive un tiempo entre nosotros, pasa automáticamente a ser "el indiano" porque en el parlar, en el vestir, en la alimentación o, sencillamente, en el trato se les ha operado una sutil transformación que trasciende su temporaria aclimatación americana. Y que esa revolución no fue pequeña lo prueba el hecho que más de veinte mil americanismos circulan con patente académica por el idioma.

No nos equivoquemos, sin embargo, y olvidemos que el hombre es el eje de toda literatura. Sin el hombre la descripción de la tierra es mera geografía; con su presencia: actual, pasada o presentida, el paisaje se hace crónica, novela cuento, poesía y aún filosofía. Sin el hombre la piedra es piedra y nada más. Menester es su inteligencia para bautizarla mármol, granito, basalto o arenisca, menester es su ingenio para amontonar las lajas y convertir la frialdad mineral en calor de hogar, para pulir sus cantos y hacer con ella la muralla de sus castillos o, también, el pedestal de sus estatuas.

El escritor recibe la llanura, la montaña, la selva o el desierto que pueden estar en cualesquiera de las partes del mundo, pero fija en ellos el paso del hombre traducido en un giro del lenguaje, en la forma o el material de su vivienda, en

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

el modo de vestir o alimentarse y hace nacional el pedazo de tierra señalado.

. . . . . .

Hay en esta parte de América una aguda inquietud que ha de traducir en el verso, el cuento, la novela, el drama o el ensayo, el dolor y la esperanza del hombre que la habita, pero para ello, el escritor no habrá de cerrar sus ojos a la realidad, no tendrá que alejarse de sus quejas ni refugiarse en utópicas regiones sino debe ir a mojar su pluma en el sudor, la sangre, las lágrimas del hermano que sufre o ser la caja de resonancia de su grito, de su protesta, de su canto o de su risa.

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

NUEVAS EXPERIENCIAS EN LA NOVELA ARGENTINA

UN MALLEA DISTINTO

Quien haya seguido de manera atenta la producción novelística de Eduardo Mallea, analizando, más allá de su temática, su peculiar modo de narrar, y sobre todo quien recientemente haya tenido ante sus ojos los tres extensos relatos que conformaran el volumen titulado **El resentimiento,** no puede sino experimentar cierto grado de sorpresa ante su nuevo libro, **La Barca de Hielo** (1) por el innegable contraste que ofrece, en cuanto a ritmo de contar.

A excepción de esa muy particular novela que es **Chaves,** en líneas generales la prosa de Eduardo Mallea ha ido adensándose hacia una forma predominantemente discursiva, con muy medido empleo del diálogo. El mismo escritor ha definido esta tendencia, que reconociera como producto de una inclinación y de una concepción personal, en el sentido de una **novela del conocimiento.**

> "El antiguo canon de narrar definiendo —leemos en **El poderío de la novela**— me parecía uno de los instrumentos justos del novelista, con tal de que la definición, el conocimiento mismo, participaran de una especie de absoluta naturalidad nocional, que formaran naturalmente parte de los actos, tendencias o sentimientos narrados".

Este narrar **pensando** simultáneamente lo que se cuenta, adoptando para ello siempre el peculiar punto de vista de alguien de alguna manera partícipe del acontecer, se

(1) EDUARDO MALLEA: *La Barca de Hielo,* Bs. As., ed. Sudamericana, 1967.

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

ajustaba perfectamente a los contenidos de sus obras, en cuanto sus personajes han sido generalmente seres a los que la indefinición ambiente, la indiferencia de una vida que él definiera como **blanca,** ha condenado a reprimir, a dejar inexpresa la parte más auténtica de su yo, esa dimensión invisible que Mallea anhela despertar en el argentino.

> "Esas novelas —ha explicado él mismo— tendieron a expresar los aspectos tremendamente dramáticos de la vida que no vivimos porque otra parte de la vida (o de nuestra vida) nos lo impide, dividiéndonos injusta o cruelmente de los otros seres y dividiéndonos de nosotros mismos, cuya tristeza fundamental consiste en vivir en esta vida sólo una parte de nuestra vida y en dejar inexpresada (en dejar muerta) otra parte, u otras partes, de ella. Me parecía que había que expresar esta frustración demasiado constante de nuestro ser completo, de nuestro ser vital pero también esencial. El verbo mismo que a diario utilizamos me parecía una mera aproximación, una traición que nos deja mudos allí donde más hablamos, que nos deja cansados y derrotados de no haber dicho, de lo que vivimos, nada, o apenas una porción fútil y fallida. Me parecía necesario extender y significar esa falta original de entendimiento y significación que llevamos escondida en el fondo de nosotros mismos, que nos acosa, que no nos perdona, que nos hace cometer incluso terribles actos culpables debido a la desesperación de no saber hacernos entender cómo irremediable y recónditamente somos. Sí; lo que me parecía necesario, imprescindible, era iluminar eso, narrarlo y subrayarlo, con la ayuda de caracteres dramáticos y significativos".

Y es lo que hace, para mantenernos en la confrontación de sus obras más recientes, en **El resentimiento,** donde juntamente las criaturas que se mueven en las tres historias del libro, son seres que incuban actitudes profundamente interiores, reprimidas, en constante choque con lo exterior, como lo demuestran los títulos mismos: **El resentimiento, El ensimismamiento, La falacia.** De allí que el ritmo de su lenguaje se torne lento, contagiándose del ritmo interior de esas almas, de ese constante replegarse sobre los propios laberintos espirituales e intelectuales, sin alcanzar a romper el caparazón que los aisla.

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

Pero hay también ocasiones en que el hombre logra superar ese aislamiento, esa incomunicación, y expresa, aún a costa de fracasos o choques que luego lo conducirán a otro replegamiento mucho más intenso y dolorido, la tremenda fuerza espiritual latente en su ser. Y entonces la prosa de Mallea, sin perder por ello ese **tono** fundamental que la define inconfundiblemente, se pliega en forma inteligente a ese nuevo y distinto **ritmo** de la acción exterior; aún viviendo siempre **desde dentro** la peripecia de sus criaturas, no abandonando esa actitud básica de **conocimiento,** concentra más su interés en lo fáctico, en cuanto en esos aconteceres revela con nueva autenticidad el verdadero ser de los personajes. Es lo que hiciera claramente en **Chaves,** su mejor pintura del argentino **invisible** cuando libera sus patentes fuerzas anímicas, y es lo que ocurre también en **La Barca de Hielo,** donde Mallea vuelve a alejarse del deprimente mundo de la metrópolis, con sus horizontes de cemento, para resumergirse en los más limpios aunque duros horizontes de su tierra sureña.

Predominio claro del diálogo, frases más cortas, aunque encuadradas en el típico período lógico y perfectamente entramado de Mallea, y un lenguaje despojado de todo retoricismo, con escasísimas incursiones en lo reflexivo, confieren a este nuevo libro un ritmo de sorprendente dinamismo, incluso en algunos momentos dotado de extraordinaria fuerza épica. Y, digámoslo, en perfecta adecuación a contenidos y caracteres narrados, así como a los peculiares puntos de vista elegidos.

La Barca de Hielo no alcanza categoría de novela, aún cuando en su estructura Mallea ha querido dar a los nueve relatos que la integran una unidad interior, basada fundamentalmente en la recurrencia y entrelazamiento de algunos personajes básicos, y en la acción de un ambiente común que enlaza situaciones y épocas muy distintas. Esa perspectiva unificadora está dada por la pre-

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

sencia de un personaje-narrador quien, a las vivencias esenciales de su juventud y de su familia —padre y hermano— va haciendo converger otras historias aparentemente autónomas, pero sutilmente ligadas por una clara atmósfera espiritual común, conjunto sobre el que se proyecta una cálida ternura de honda raíz subjetiva.

Ello es perfectamente palpable en la imagen del padre, figura que domina poderosamente el libro, dándole su más íntima y subterránea unidad; al seguir con atento amor cada uno de los momentos de ese lento, doloroso, pero a la vez sublime proceso por el cual, envuelto en la inevitable decadencia del cuerpo y de la mente, su padre llega a salvar su alma, a transfigurarse más allá de la muerte, Mallea alcanza a plasmar algunas de sus páginas más entrañablemente sentidas, y llega a su anhelada síntesis entre lo que se vive por dentro y lo que se sigue desde fuera. Así, los capítulos **Corto es febrero, El olvido sobre padre** y **Gloria,** tercero, sexto y noveno respectivamente, constituyen entre sí la columna vertebral de una verdadera **novela** dentro del libro, que muy inteligentemente Mallea ha mantenido como relatos aparentemente autónomos, para establecer en la obra esa especie de río subterráneo que le confiere su unidad interior; es justamente en el contexto de esa historia espiritual, de ese hombre y de sus dos hijos, que adquieren toda su proyección los otros conflictos humanos.

Se integran directamente en esa historia central los relatos **Violencia** y **La envidia sobre la acera,** donde se definen los conflictos particulares de ambos hermanos; en el primero, seguido con un conmovedor tono de piedad fraternal, vivimos un amor que, por razón mismo de su potencia, de su adueñamiento integral del ser en que anida, lo hace imposible, lo hace chocar contra la realidad y estallar en una opuesta instancia de violencia y odio; en el segundo, la historia misma del personaje-narrador, la

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

irrenunciable vocación del artista instado a decir, a expresarse, chocando con la indiferencia, la vacuidad y envidia de ciertos círculos intelectuales, en que Mallea opone intencionalmente la realidad porteña con aquella de su tierra natal.

Estableciendo un sugestivo paralelo temporal, una especie de pendant entre pasado y presente, para mostrar la persistencia de ciertos conflictos básicos en el hombre por sobre las épocas, surgen los relatos segundo y cuarto, que configuran los dos momentos opuestos de la historia del capitán Vargas, a quien el ardor del heroísmo conduce al olvido de los seres queridos y condena al eterno y desgarrante dolor de quien se siente culpable de no haber hecho nada por aquellos o de no haber hecho lo debido, sumiendo su vejez en la delirante corrosión del remordimiento. Destacamos en particular el primero de esos capítulos, **La derrota sobre Vargas,** tal vez el primer relato épico-histórico de Mallea, de avasallante ritmo y sorprendente realismo.

Las otras dos historias que completan el volumen, **La noche sobre Hécuba** y **El santo engañado,** triste relato de sucesivas frustraciones de una mujer el primero, y picarescos aconteceres pueblerinos el segundo, aparecen menos conectados al resto, y se justifican sólo en cuanto sirven para precisar ciertos aspectos del medio ambiente en que se desenvuelve la totalidad de la obra.

La Barca de Hielo, que a primera impresión parece traernos un nuevo Mallea, en cuanto a ese dinámico, distinto ritmo de contar, es sin embargo la refirmación de los valores más distintivos de su personalidad creativa, en cuanto narrador que, a través del proceso del alma o del actuar —es decir adecuando cada vez **lenguaje, caracteres** y **mito,** según su propia definición— va contribuyendo a conocer en profundidad, en interioridad, los más secretos abismos del hombre, probando a la vez que, no obstante

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

su largo período creativo, y su ya voluminosa obra, no está aún agotada su vena expresiva, que lo ha colocado en una primera línea en la novelística argentina de este siglo.

REVITALIDAD DE UN MITO

> "Acabo de soltar a un monstruo, acabo de crearlo, y de crearlo con una gran ternura, porque yo creo que es muy importante que la gente llegue a pensar que es posible querer a un monstruo".

Estas palabras, que Abelardo Arias pronunciara recientemente, en la IV Fiesta de las Letras, realizada en marzo último en Necochea, al integrar una mesa redonda de narradores acerca de la génesis de sus novelas, constituyen una clarificadora introducción a **Minotauroamor,** (2) la última obra del creador de **Álamos talados, El gran cobarde** y **Límite de clase.**

En la gestación de esta nueva novela ha influído poderosamente, sin dudas, el conocimiento directo que el autor ha tenido del mundo cretense, al que Abelardo Arias visitara en tres oportunidades: en 1957, 1961 y 1965, circunstancias en que se materializara para él una antigua civilización hacia la cual siempre sintió gran admiración y por la que se interesó reiteradamente desde el punto de vista cultural.

Pero lo realmente importante son las hondas sugestiones de índole humana y moral que en el escritor despertara el antiquísimo mito de Asterio, el **hombre-toro,** el ser híbrido nacido de los amores de la reina Pasifae, esposa del legendario Minos, con el Toro Sagrado de Poseidón, y cuyo culto presidiera muchos aspectos de la vida cretense.

La natural tendencia de los pueblos primitivos a ensalzar la figura de los héroes que encarnan aquellas virtudes físicas y morales que el hombre ha erigido como

(2) ABELARDO ARIAS: *Minotauroamor,* Bs. As., ed. Sudamericana, 1966.

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

sus ideales de vida, ha hecho que la tradición destacara en el mito del Minotauro la personalidad del ateniense Teseo; éste, con la ayuda de Ariadna, hermana de Asterio, que le da el ovillo de hilo de lana que le permite atravesar sin perderse el laberinto que lleva a los aposentos del monstruo, logra matarlo, y terminar así con los sacrificios humanos que anualmente Minos imponía a los atenienses, como tributo al Minotauro, y que significaban la muerte de siete donceles y siete doncellas.

Abelardo Arias se sintió, en cambio, profundamente atraído por la personalidad misma del hombre-toro, por la complejidad de conflictos psicológicos y morales que su doble naturaleza le provoca.

Un monstruo que debe vivir aislado en un mundo de hombres, sometido a los leyes de éstos, que le obligan a repetir anualmente el bárbaro rito, y condenado por ello a esa misma condición monstruosa, que en el fondo ninguno le perdona, tiene sin dudas una clara relación con el viejo problema, que el mismo escritor ha señalado en un reportaje, de las minorías raciales o morales que son despreciadas o execradas por la mayoría, e impedidas por ello mismo de superar su condición, y como es lógico asoma en las páginas de la novela dicha problemática moral.

Pero creemos que no está allí lo más valioso de la novela ni del personaje, sino en la universalidad de su simbolismo, en lo que el Minotauro representa de la eterna dualidad del hombre, de su lucha inextinguible entre sus instancias animales y espirituales. En tal sentido, Asterio —"ese joven monstruo que todos utilizan o del cual todos se sirven egoísticamente" según lo definiera el mismo Abelardo Arias en un reportaje aparecido en el suplemento literario de "La Nación"— no es sino la víctima de una sociedad donde se han subvertido totalmente los valores. En contraposición, Teseo emerge de esa perspectiva como un ser débil, entregado totalmente a las

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

intrigas y maquinaciones de Ariadna, quien lo domina con los recursos de su seducción femenina.

La experiencia espiritual que vive en la novela el hijo de Pasifae, no es otra cosa que una paulatina adquisición de lo humano, una trabajosa búsqueda de superar la bestialidad de su ser; pero cada paso en tal sentido, va acompañado de la simultánea convicción de que esa misma humanidad a la que anhela integrarse lo arroja constantemente a la animalidad, conducida por las más bajas pasiones.

Así los seres que le develan los altos valores del espíritu, como Agorácrito, que le enseña a pensar, o Letea, que le hace intuir por primera vez el amor, son los que inexorablemente se ve obligado a destruir, por la presión de la sociedad y de su propia animalidad exacerbada. Además, quien le infundiera el acicate de la insatisfacción, Icaro, le abandona al lanzarse a su loco vuelo hacia el sol; y finalmente Asterio mismo será sacrificado por todos, incluso su propia madre, en aras de los más complejos intereses y pasiones.

Pero, en medio de intrigas, ambiciones, envidias, entre horrorosos y sangrientos rituales que debe presenciar o protagonizar, el Minotauro irá aprendiendo a conocer al hombre, y con ello superar en gran medida su propia condición, proceso ascendente que culminará con el descubrimiento pleno del amor, a través de Eglígida, la doncella ateniense. En la instancia definitiva, cuando es invitado por Dédalo a eludir el destino, cuando aquél le ofrece huir en compañía de ella, para no ser muerto por Teseo, comprende la imposibilidad e inutilidad de la fuga, puesto que siempre se interpondrá entre él y la mujer su inexorable sino.

"Aceptarme como soy es mi única forma de escapar", reflexiona estoicamente. Y elige el amor en plenitud, aún cuando ello entrañe la muerte. Eglígida no sólo lo digni-

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

fica ofreciéndole por primera vez un amor sin bestialidad, sino luego, con su sacrificio, lo ayuda a sobrellevar el final trágico, convirtiéndolo en triunfo. Su última palabra, pronunciada con su último suspiro al morir atravesada voluntariamente en sus cuernos, habla de esa dignificación, de esa salvación final en el amor: **"Minotauroamor"**.

La angustia de la íntima lucha de Asterio, en su afán de alcanzar lo humano, está seguida por Abelardo Arias con singular capacidad de análisis. Los pasajes más logrados de la novela son justamente aquellos en que el Minotauro se examina desesperado sus pezuñas, siguiendo el lento proceso de su conversión en mano (proceso simbólico, sin dudas, de su transformación espiritual) cuando siente las primeras sensaciones de tacto, cuando aprende a conocer el cuerpo de los otros con sus dedos, y ensaya sus primeras caricias de amor o intenta aferrar la técnica del arte.

Así, recreando el mito, apoyándose en un sólido conocimiento histórico respecto de la civilización cretense, pero permitiéndose "licencias novelísticas" en beneficio de su personal interpretación y de la hondura metafísica del problema, Abelardo Arias ha dado del Minotauro una fascinante imagen, plena de proyecciones humanas.

Paralelamente a la historia central, el escritor intercala algunos pasajes narrativos ubicados temporal y espacialmente en la Argentina de hoy, en particular en el mundo de las especulaciones ganaderas, políticas y económicas, con el claro intento de mostrar cómo los intereses, ambiciones y ocultas pasiones que Asterio iba descubriendo en los hombres, constituyen una realidad siempre presente, siempre actuante en el mundo. No obstante esta funcionalidad del doble juego temporal, es lo menos logrado de la obra, provocando un cierto desequilibrio en su estructura total. Estimamos que esa proyección atemporal de los conflictos de Asterio estaba claramente dada ya en la

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

fuerza y veracidad de su personalidad, en lo que hay en él de clara representatividad de la condición humana, sin acudir a ese recurso un tanto forzado.

Desde el punto de vista formal, **Minotauroamor** muestra ser el resultado de un laborioso trabajo de parte del autor, de quien sabemos que acostumbra a rehacer sus varias obras antes de alcanzar su expresión definitiva. En la citada Fiesta de las Letras, Arias decía también lo siguiente acerca de su trabajo creador:

> "Mis novelas nacen de una idea o situación, las raíces, y luego crecen las ramas. Lo dramático es cuando las ramas hacen caer el árbol a un lado, y lo tremendo es cuando viene la poda de esas ramas".

Leyendo **Minotauroamor** es evidente que el árbol era originariamente frondoso, y que la poda fue realmente tremenda. Ello se siente en su gran economía expresiva, en su construcción sintáctica ceñida, donde nada está demás, pero donde por momentos se siente la tensión interna de lo excesivamente contenido, de lo que pugna por extenderse en más largos períodos. Las anteriores obras de Abelardo Arias nos muestran justamente un respiro narrativo más airoso, más dinámico, aquí voluntariamente frenado, quizás para evitar caer en el **ensayismo** que él expresamente rechaza en lo novelístico.

Lo que la novela tiene de acierto estructural es su manejo técnico del tiempo, sus constantes desplazamientos ajustados al juego mental del personaje, pero sin apelar a una construcción caótica, no abandonando para ello la actitud del narrador omnisciente, que no obstante no fuerza jamás la autonomía espiritual de sus personajes.

UNA NOVELA EXPERIMENTAL

La urgente necesidad que han sentido nuestros escritores de calar hondo en el hombre, para analizar, más allá de los hechos cotidianos o las circunstancias excepcio-

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

nales, ese otro misterioso y complejo mundo que es su realidad interior, ha motivado la radical transformación contemporánea de las estructuras novelísticas, aplicando a nuevos contenidos instrumentos nuevos de indagación, mediante la ruptura de las formas tradicionales.

El sentido del tiempo y del espacio, por ejemplo, se ha trastrocado totalmente al cobrar los mismos una dimensión psicológica o metafísica que los muestra como valores no medibles con patrones preestablecidos; es lo que sucede en particular con la concepción cronológica del tiempo, insuficiente para medir las implicancias espirituales de lo temporal.

Asimismo es completamente diversa la actitud, la posición del escritor frente a la materia de su creación; el novelista ya no es el artífice que trabaja su obra desde afuera, el narrador que, mediante el tradicional relato en tercera persona, actuaba como demiurgo, manejando él todos los hilos del destino de sus personajes.

Ha cambiado hoy la perspectiva desde la cual el novelista presenta los hechos, han variado y se han multiplicado los puntos de vista desde los cuales él narra, tratando con ello de reflejar, con la mayor autenticidad, los aspectos multifacéticos de la realidad.

El novelista ya no es aquel que Anderson Imbert definía como el narrador "que asume el papel de un dios que lo sabe todo, capaz de analizar las acciones y los pensamientos de sus criaturas, sucesiva y simultáneamente, por fuera y por dentro". Busca, en cambio, dar de la manera más amplia el perspectivismo necesario para que el lector pueda ser a la vez testigo e intérprete de un acontecer, colocándose tanto en el interior mismo de cada personaje, como proyectándose desde su personal circunstancia, utilizando para ello las distintas personas narrativas, el monólogo interior, la corriente del pensamiento, y otros recursos que, experimentalmente aplicados desde hace al-

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

gunas décadas por innovadores como Faulkner, Proust o Joyce, están hoy definitivamente incorporados a la técnica narrativa contemporánea, especialmente entre los escritores hispanoamericanos.

En esa línea de apasionada búsqueda de las estructuras más adecuadas para una mejor penetración en la realidad humana, se ubica el escritor argentino Federico Péltzer. Sus dos primeras novelas, **Tierra de nadie** y **Compartida,** le mostraron incursionando en un plano innovador dentro de la literatura de nuestro país, ya que en un momento en que la preeminencia de una manera de contar lineal, y de contenidos espaciales o sociales, y un lector aún no suficientemente adiestrado para asimilar nuevas experiencias, hacía todavía difícil aceptar las pruebas iniciales de Marechal, Sábato o Cortázar, así como de otros innovadores que aparecían en el continente, Péltzer abordaba valientemente una temática casi virgen, como era el inexplorado mundo psicológico de la adolescencia o de la mujer, con sus distintos matices de angustias, especialmente las de raíz sexual.

En **La Noche** (3), su última novela, Federico Péltzer se lanza a una nueva prueba narrativa, de marcado sentido experimental, ya que emplea como único recurso técnico, a lo largo de todo el relato, el **diálogo potencial,** o, como él prefiere llamarlo, el **monodiálogo,** recurso hasta hoy utilizado por otros autores en muy contadas oportunidades, y generalmente en forma parcial en ciertas obras narrativas. El **diálogo potencial,** o **monodiálogo,** consiste, como es sabido, en reproducir una conversación registrando sólo lo que dice uno de los que hablan, tal como si se escuchara una conversación telefónica desde uno de los extremos de la comunicación. Aquí el diálogo es directo, y las palabras de uno de los intelocutores —el hombre, en la pareja

(3) FEDERICO PELTZER: *La noche;* Bs. As., ed. Emecé, 1966.

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

que forma el eje de la trama argumental— son omitidas y reemplazadas por puntos suspensivos.

La utilización de nuevas formas que, como ésta, entrañan una cierta dosis de audacia, en cuanto rompen esquemas tradicionalmente aceptados, debe estar siempre apoyada en una real necesidad, intrínseca a la novela misma. Y esa necesidad es evidente en la motivación esencial de **La Noche.** Si hubiera sido narrado linealmente, no habría resultado otra cosa que una simple y nada novedosa historia de amor: una mujer casada que, entablando ocasionalmente relaciones con un desconocido, se lanza a la aventura para huir de su vida gris, rutinaria, pero fracasando finalmente en el intento.

Péltzer ha querido ir más allá de la anécdota; a él le interesaba más penetrar en el alma de la mujer —que le atrae fundamentalmente como "misterio", según nos declaraba recientemente— tomada en una circunstancia como la ilustrada, donde la comunicación con otro ser le sirve de pretexto para la liberación de su yo, largamente reprimido. Podríamos aquí aludir a la problemática actual de la incomunicación, a esa reiterada imposibilidad del diálogo en un plano sentimental; inclusive el autor, por boca de la protagonista, señala que en todo intento de comunicación no se logra sino la coexistencia de dos monólogos; pero no es eso lo esencial, aun cuando en parte sea causa del fracaso de la experiencia amorosa. Mara —nombre que Péltzer asigna a la protagonista, con claro simbolismo: **Mara, amarga,** alusivo a la amargura que domina su alma, y que la lleva a esa desesperada búsqueda de evasión— más que intentar comunicarse con su ocasional amigo y luego amante, lo **utiliza** (o quizás, como ella misma lo sugiere en su monodiálogo, no ha hecho más que crearlo en su interior, con su imaginación) como el necesario pretexto para realizarse, para, de alguna manera, manifestar, liberar toda la carga de vida en ella reprimida, toda

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

esa contenida necesidad de romper, aunque sea por instantes, la comedia que cotidianamente se ve obligada a representar.

Allí está el significado fundamental del título de la novela; **La Noche** es el nombre de una de las esculturas de Miguel Angel, en la tumba de los Medicis, y representa a una mujer que, con la máscara en el brazo, ofrece libremente su rostro, donde se refleja una sensación, más que de abatimiento, de relajamiento. Mara, al entrar en contacto con ese hombre, ha encontrado la forma de arrancarse su máscara cotidiana, de relajarse, de expresar sin inhibiciones su yo más secreto; su interlocutor no juega allí otro papel que el de un psicoanalista, es decir de aquel cuya única misión es ayudar al otro ser escuchándolo, instándolo a expresarse o a realizarse integralmente, a autoanalizarse y reconocerse.

En esta motivación se encuentra el sentido de la técnica empleada; las palabras del hombre no tienen ningún peso, sólo han actuado funcionalmente para ayudar a la mujer a abandonarse a la confesión y al autoanálisis; novelísticamente nos interesa ese hondo mundo de conflictos y angustias que emerge desnudo de las palabras de Mara. Y eso es lo que nos ofrece Péltzer en su novela, con una sorprendente eficacia, dados los terribles riesgos que entrañaba un tal modo de narrar, alcanzando a expresar, sin por ello romper la naturalidad de la expresión del personaje, todo su contenido, haciendo innecesarias las preguntas y respuestas omitidas.

Admitamos, proyectando el juicio crítico a la totalidad de su obra, que Péltzer no ha alcanzado en **La noche** la tremenda profundidad psicológica de **Tierra de Nadie,** magistral análisis de la conflictiva edad de la adolescencia, o de **Compartida,** donde penetraba con sutileza en el complejo alma de una mujer por primera vez; pero, como jalón en su evolución de novelista, adquiere innegable valor,

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

como prueba de su madurez expresiva y de su cabal dominio de los recursos técnicos del género.

PERDURABILIDAD DEL REGIONALISMO

La narrativa de temática regional, uno de los más ricos veneros creativos en la literatura de nuestro país, en cuanto expresión de la realidad plural que caracteriza al ser argentino, tuvo su momento de extraordinaria expansión en las décadas entre 1930 y 1950. Dos momentos fundamentales pueden señalarse en su evolución: el primero, en que el paisaje era el principal protagonista, frente al cual el hombre no era más que una inerme criatura dominada por la fuerza avasalladora de lo cósmico; en los cuentos de Horacio Quiroga, y en los primeros libros de Juan Carlos Dávalos, Fausto Burgos y Atahualpa Yupanqui, entre otros, pueden localizarse las más importantes expresiones de esta actitud; el segundo momento fue aquel en que se agregó otro elemento de indudable fuerza argumental: la incidencia de las presiones e injusticias sociales sobre los distintos ámbitos provinciales; ello se ve en escritores más recientes, como Ernesto L. Castro, Ayala Gauna, Diego Oxley, Gudiño Kramer, Jorge Manauta, y muchos otros que sería extenso enumerar.

En la última década, este tipo de producciones sufrió un evidente receso y una cierta merma de calidad, al dirigirse más nuestra literatura al sondeo del mundo interior del hombre contemporáneo; incluso algunos de los principales escritores de provincia se lanzaron a la exploración de conflictos existenciales, como sucedió, para dar sólo dos ejemplos, con Di Benedetto en Mendoza, con su novela **El silenciero,** y con Weyland en Tucumán, con **El fuego sombrío.**

Pero ello no significa que nuestra narrativa regional haya agotado sus posibilidades expresivas; algunas zonas

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

de nuestro país no han sido aún suficientemente explotadas en lo literario, y algunas inclusive han sido apenas desfloradas.

El concurso literario, de alcance nacional, realizado este año en Necochea, con motivo de la IV Fiesta de las Letras, ha probado, en el sector novela, esas anteriores afirmaciones, al consagrar, de las cuatro obras entre las cuales se dividió el premio, a tres novelas de temática regional: **La cordillera del viento,** de Carlos Mazzanti; **El amargo azúcar de las cañas,** de Atols Tapia, y **El hachador de Altos Limpios,** de Juan Draghi Lucero; la primera, de ambiente patagónico, la segunda localizada en las plantaciones azucareras de Jujuy, y la tercera en la región boscosa de Cuyo.

En el caso de la novela de Mazzanti, (4) a la que nos queremos referir en particular, se evidencia más claramente el hecho señalado de que aún existía material virgen para nuestros escritores en la realidad de nuestras provincias. A propósito de esto, en un reciente ensayo señalábamos que el sur patagónico se caracteriza por la casi total ausencia de escritores propios. La razón de este fenómeno —decíamos— está en ser una región que carece, en cierta medida, de tradición propia, primero por el exterminio de su población nativa, y luego por el rechazo de la naturaleza hostil a los repobladores, escasísimos y casi todos extranjeros. Sólo algunos viajeros se han interesado por esa realidad, como Fray Mocho, Lobodón Garra, y más recientemente el desaparecido Juan Goyanarte, con **Lago Argentino.** Señalábamos también que Eduardo Mallea, como bahiense, documenta en parte de su producción novelística la soledad del hombre sureño, a través de la muerte espiritual que provoca una naturaleza aislante y

(4) CARLOS A. MAZZANTI: *La cordillera del viento,* Bs. As., ed. Falbo, 1966.

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

dura, especialmente en **Todo verdor perecerá** y **Las Aguilas.**

A esta escasísima nómina es que se agrega el nombre de Mazzanti, con **La cordillera del viento.** El autor, que transcurrió su niñez y juventud en la Patagonia, principalmente en Neuquén y Río Negro, y a donde regresara nuevamente ya maduro, siempre en función profesional, es el caso de uno de esos escritores que, al insertarse en una realidad a la que llegan desde afuera, alcanzan a compenetrarse plenamente con ella y vivirla como propia, reflejándola con autenticidad, desde dentro.

En la ya citada Fiesta de las Letras, Mazzanti explicaba la génesis de su novela con los siguientes conceptos:

> "En todo acto de verdadera creación artística intervienen dos fuerzas para que esta creación se produzca: una es la fuerza consciente de la voluntad, que sin embargo se encuentra subyugada por el poder del subconsciente, donde pareciera que en definitiva se encuentra la mayor responsabilidad de la creación artística. La unión de estas dos fuerzas, que en el fondo pueden ser una sola, se hace más patente en la creación literaria, porque el mundo ininteligible del subconsciente produce las ideas que luego la conciencia traduce en el lenguaje cotidiano mediante el cual el escritor puede comunicarse con el resto de los seres humanos. Esa unión se produce por el impacto emocional e iluminación que en determinados momentos el escritor recibe al presentársele los personajes o el personaje del libro que aun casi no ha sido pensado pero que luego se desarrollará. Por este impacto nació **La Cordillera del viento...**"

Efectivamente, según también explicó, al reencontrarse con la realidad patagónica, la presencia vital del hombre, enclavado en esa dura naturaleza, revivió en él las múltiples impresiones que se grabaran en su niñez y adolescencia al contacto con ese ambiente, actualizándolas y haciéndole imperiosa la necesidad de plasmar en forma narrativa esas vivencias. Y así lo hizo, tomando como centro el mundo minero de Andacoyo, y como criaturas un puñado de seres que asumen honda representatividad del hombre patagónico.

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

En la novela de Mazzanti hay que señalar, como máximo elemento de originalidad y actualidad, una rara síntesis de las distintas búsquedas que señaláramos en los sucesivos momentos evolutivos de la narrativa regional, antes dados separadamente o en modo parcial: la tremenda acción de la naturaleza sobre las criaturas que en ella se debaten y la telúrica lucha por la subsistencia; las tensiones sociales que en ese primitivo mundo ahondan los conflictos humanos, y la indagación en la realidad interior de esos hombres. Todo ello dado a través de un relato que, sin romper la necesaria continuidad argumental, no desdeña apelar a oportunos "raccontos", cambios de puntos de vista e inmersiones en monólogos interiores, colocándose así Mazzanti en la actitud de funcionalidad con que la actual novelística maneja las formas narrativas.

Si bien en la trama argumental se entrelazan varios relatos que pudieran haber tenido existencia independiente, y quizás constituyeran originariamente cuentos, existe entre ellos una sólida unidad, gracias a la potente fuerza de cohesión que les da el fondo ambiental, que imprime un sello característico a la fisonomía psicológica y a las formas de vida de sus criaturas, y gracias también a la presencia constante de un mismo personaje, quien, protagonista central en algunos casos y secundario en otros, es siempre el testigo esencial del acontecer, un ser en quien se reflejan, repercuten y alcanzan su total significación los hechos narrados. En las vicisitudes de Juan, el sacrificado minero, cuyos actos tienen a veces la debilidad y a veces la abnegación de lo auténticamente humano, se unifican varios destinos trágicamente signados por un medio hostil, duro, que les asesta constantemente inesperados golpes; la cordillera es así el otro protagonista central, su antagonista.

Por ello es que la novela, al ahondar en la interioridad de esos seres, descubriendo en ellos las más contras-

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

tantes instancias psicológicas y espirituales, y revelando insospechadas fuerzas morales, ha evitado el riesgo de caer en el costumbrismo o en lo folklórico, y a la vez, refirmando la acción telúrica en las acciones de los hombres, no ha cedido a la tentación del alegato social.

"El principal personaje —decía Mazzanti en las citadas declaraciones— es la verdad", aclarando que había intencionalmente soslayado lo social o lo político, en beneficio de esa verdad. Y allí radica justamente el acierto de su creación, lo que hace de **La cordillera del viento** una obra que enriquece la producción de temática regionalista, sin caer en la repetición de fórmulas o modos expresivos ya excesivamente explotados en ese sector de nuestra narrativa.

VIAJE DE INTERIORIDAD

Una inquebrantable voluntad de creación, una imperiosa necesidad de presencia en la expresión literaria, ha hecho que en muy corto lapso Luján Carranza, figura ya plenamente incorporada a la vida cultural de Rosario, pudiera ofrecernos una obra amplia en que, pese a cierta diversidad de intereses, que la llevaran del periodismo a la narrativa, desde la poesía al ensayo y a la crítica de arte, puede registrarse una línea unitaria dada por una innegable personalidad humana.

En el campo específico de sus obras narrativas, sus tres libros esenciales muestran una clara trayectoria evolutiva, que podríamos definir como camino de interioridad, de inmersión cada vez más decidida y lúcida en los íntimos repliegues del alma humana, especialmente del alma femenina.

Su primera novela, **Las casas del cielo,** evidenció claramente la presencia de una escritora de gran capacidad narrativa, con sentido de la construcción y dominio de una prosa dinámica y segura, detrás de la cual se sentía el oficio que da el ejercicio constante del periodismo; un

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

ambiente y la peculiar psicología de un puñado de seres cuyos destinos se entrelazan por el juego de un caprichoso azar, aparecían hábilmente descriptos, pero a través de un relato fundamentalmente de acciones exteriores y desde un punto de vista de narrador omniscente, ubicado en un plano de observador y no partícipe de los hechos.

Ya en **Los gritos**, libro de cuentos que constituye a nuestro entender su mejor obra, Luján Carranza alcanza a darnos otra dimensión distinta de lo humano, al incursionar con éxito en el conflictual enfrentamiento entre la realidad exterior y el mundo interior de un grupo de criaturas cuyo común denominador está en la posesión de riquísimas instancias espirituales reprimidas, y que en un determinado momento de crisis estallan en violento grito de rebelión. Adoptando alternativamente diversos puntos de vista, que le permiten observar desde planos externos o desde el interior mismo de sus personajes esos conflictos psicológicos, logra dar sus almas en dramática desnudez.

La bolsa de sal, breves páginas que no alcanzan a plasmarse en un auténtico respiro narrativo, constituyen un singular intermedio en su creación, donde la agudeza de observación, la humorada que esconde una sátira o una escéptica conclusión, sirven de desahogo a su espíritu inconformista y por momentos cáustico, en una nueva y original manera de calar en la realidad humana, mostrando sobre todo la angustia de lo absurdo, la imposibilidad de la comunicación absoluta, la tragicomedia de ciertas frustraciones.

Su última novela, **Pájaros de cenizas,** (5) se integra en esa señalada línea que conduce a Luján Carranza hacia una creciente indagación psicológica, pero ya en un decidido plano de interioridad. El planteo técnico de la obra, estructurada siguiendo la corriente del pensamiento de la protagonista, durante un viaje de ida y vuelta, en el que

(5) LUJAN CARRANZA: *Pájaros de cenizas* - Santa Fe, Ed. Colmegna, 1966.

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

se propone a su alma un análisis integral de sus conflictos existenciales, acentúa ese carácter de introspección y subjetividad; en tal sentido, destaquemos desde ya el hábil manejo de la primera persona narrativa, que no deja en ningún momento declinar el ritmo interno del relato.

Si bien la autora, al referirse a las motivaciones de su obra, insiste en centrar su problemática en torno del ya largamente planteado tema del divorcio, creemos que no está allí lo más importante del conflicto sentimental que angustia a la protagonista, o no es más que uno de los factores provocantes de su tremenda sensación de desequilibrio emocional, de su constante inestabilidad entre pasado y presente. Y la idea central que a nuestros ojos queda como mensaje, como lección vital, es la constatación de que nadie puede negar su pasado, la inutilidad y falsedad de las medidas que pretenden remediar una situación equivocada apartándola, rompiendo con el pasado sin afrontar los errores, evadiéndolos. El pasado no muere nunca en nosotros, somos lo que se ha plasmado en nosotros a través de nuestro actuar, y lo que creímos muerto sólo está olvidado, acallado en nuestro interior, y basta la más leve motivación para que aflore, como en la protagonista, en toda su violenta realidad.

Pero, más allá de sus posibles tesis e interpretaciones, **Pájaros de cenizas** alcanza su máxima validez novelística en esa potente capacidad de análisis del alma femenina que muestra Luján Carranza, quien, además de moverse con gran soltura en el manejo desde dentro de su criatura de ficción, no desaprovecha las posibilidades de ese peculiar punto de vista para proyectarse ella misma en el personaje, volcando constantemente, en pensamientos, reflexiones, o sentimientos, todo su propio mundo interior, su propia concepción del mundo, del amor, confiriéndole a la novela la trascendencia de un sincero documento testimonial.

EUGENIO CASTELLI

Rosario, 1967.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS BIBLIOTECA BUENOS AIRES

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

PALABRA Y TIEMPO EN DOS POETAS RECIENTES

En dos trabajos recientes: una antología y un artículo, se señalaba, como característico de la poesía argentina contemporánea, la coexistencia y la convergencia de voces maduras y jóvenes, acordes en una idéntica preocupación humana: estética y social, paisajista y ciudadana, histórica y actual, argentina y universal. Hay algo distinto en nuestra última poesía: ningún vociferador parricidio intelectual, exceptuadas las ingenuidades necesarias en revistas adolescentes; una voluntad seria de insertarse en una cultura universal, pareja a una urgente necesidad de mirar nuestra tierra, y pesar la íntima tierra propia poblada de personales experiencias.

La misma época ha hecho advertir una evidencia clara pero olvidada en la "belle époque" en que, a falta de aventuras comprometedoras, se fabricaban westerns poéticos para jóvenes en tranquila posesión del presente. Esta evidencia es la de que el mundo, para quien vive en un país, no está solamente fuera de la patria; y —simultáneamente— de que la patria de cada uno también es un trozo del mundo.

En la *Antología* de Isaacson y Urquía se arriesga un nombre para esta actitud: "Esta nueva promoción —escribe Isaacson— que hemos llamado *neohumanista,* replantea desde el hombre de carne y hueso, una poética existencia, permanentemente preocupada por el destino del hombre, atenta a la insolubilidades metafísicas, pero no por eso distraída de los problemas derivados de la antinomia individuo-comunidad". Luis Alberto Ponzo, el íntimo poeta de *Comarca del tiempo, e*n un artículo de *La Gaceta Literaria* de Tucumán, con el significativo título de *Sentido y amplitud de las nue-*

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

vas generaciones poéticas, escribía: "La nueva poesía está viviendo en el tiempo de cada poeta íntegro, activo y responsable, que habla al hombre, que padece su propia soledad o busca su comunicación vigorizando un lenguaje que arraiga en los distintos tramos del siglo y se extiende con múltiples derivaciones, en oposición a las crónicas aisladas que lo analizan fragmentariamente..."

Osvaldo Rossler y Horacio Salas [1] son los dos poetas que nos ocupan. Dos serias realidades de la última poesía argentina; distintos pero nada distantes en la demarcación de la actitud poética. Los dos, viajeros de un tiempo individual que desviven, en la constancia creadora, con la inmediatez testimonial, comunicativa, de un verso fuerte, claro y fraterno. No les preocupa ni el ornato, ni el brillo, ni la avaricia de pulir mundos distintos o extraños. Intentan la aventura poética más difícil: hacer de lo cotidiano, del pequeño círculo que nos arraiga a la vida, una densidad, un destino, una sumersión lúcida. Para ambos, el tiempo es una especie de unidad de creación, un instrumento de interrogación difícil, doloroso, pero cargado de algo que, en lo poético, es asombro y palabra, y, en lo humano, la cuota de soledad y amor con que se intenta el rescate de una pequeña pero válida esperanza. La vuelta sobre el instante personal no es como en los hondos poetas españoles, una constatación dolida de la fugacidad, sino una voluntad de inserción poética en el vasto tiempo de la época (*Tiempo en que vivo*, de Rossler) o la historia (*El Caudillo*, de Salas), para de allí retornar a una intimidad tensa y adensada: a la niñez, la calle, los amores, el hijo, las mañanas o las lecturas.

Como no sé cómo vivir,
como no aprendo,
como no me interesan los deberes
ni tampoco me aplico a pasar de grado,

(1) OSVALDO ROSSLER: *Tiempo en que vivo* y *Cantos de amor y soledad*, (ed. Losada). — HORACIO SALAS: *Memoria del tiempo* (ed. Losada) y *El caudillo* (ed. Pleamar).

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

como no sé vivir —insisto—
me conformo con tratar de cambiar,
o simplemente
con inventar la vida
cada día.

(H. Salas: *Memoria del tiempo*)

Si me pidiesen elegir pueblo y ciudad
para vivir de nuevo mis días en la tierra,
si tuviese que optar por un país entre todos,
por una luz, un aire, unos espacios,
probablemente elegiría aquel país,
aquella luz, aquel espacio, aquellos aires
que me tocó vivir, persistiría
en seguir habitando aquello que conozco,
aquello que fue el ámbito y fue también el fondo
de mi vida y mi canto.

(O. Rossler: *Cantos de amor y soledad*)

Ésa densidad del instante, el "inventar la vida", el "vivir de nuevo", es *la palabra*: el acto creador de fidelidad al tiempo, el trasfondo puro en que se dobla el oficio de ser y se descubre el oficio de nombrar. Hay, en estas páginas, una clara conciencia del valor de la palabra, del arraigo ontológico que es la plenitud y la confianza poética de vivir en el canto y hacer solidaria la aventura de la vida a la del poema:

Si hay una forma de felicidad
que aún lo espera todo de la palabra honda,
si toda flor que asciende de la tierra y se alza
necesita del canto que la irradia,
tal vez tenga sentido la poesía:
ese tremendo vínculo de amor por la palabra
esa zona tan íntima, pero también de todos.

(O. Rossler: *Cantos de amor y soledad*)

Una sola palabra que puede ser: amor,
silencio, muerte, nada,
desnuda lentamente la poesía,

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

se trepa sobre el tiempo
y no envejece nunca.
... porque a veces
una sola palabra
sólo una,
puede cambiar el mundo,
y no me atrevo.

(H. Salas: *Memoria del tiempo*)

La palabra se va doblando, con la misma urgente necesidad para los dos poetas, de hundirse hasta apresar en vivo las raíces temporales que alimentan la existencia. En Horacio Salas ese retorno es "memoria", reconstrucción o sobrevida. Allí vuelven los juegos y los días de la infancia, la imagen patriarcal del abuelo, el diálogo con los poetas familiares y lejanos, los sueños, y un inefable y tiernísimo *Diálogo de nuestro amor*. Para Osvaldo Rossler, el retorno es necesidad de una implacable luz poética que desanda desde las circunstancias hasta las constantes humanas de amor y soledad. La madre, el bar, la fiesta, el hijo o la oreja de Van Gogh, son otros tantos pretextos concretos para un ahonde intensivo. Un poema para señalar por la densidad convertida lentamente en luminosa calidez: *Con lo más hondo*.

Esta inserción en la temporalidad familiar, cotidiana, empuja, con el arbitrio implacable de una lógica poética totalizadora, hacia el espacio y la historia más vasta de la patria. Rossler vuelca su indagación hacia la época. Salas, a la historia. Les es común el dolor y la nostalgia, la aspiración y la esperanza. En Rossler el salto y el enfrentamiento a su castigada época es más explícito y ambicioso; Salas lo asume como una especie de sordina leve y clara debajo de sus recuerdos:

De pronto comprendí lo inútil que era
elevar una torre donde el mundo
fuera no la materia sino el sueño,
me aproximé entonces hacia el muro,

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

apoyé en la ventana mis dos manos
y una vez más la abrí, definitiva.

(O. Rossler: *Tiempo en que vivo*)

... debe de haber sentido
—como muchos—
un raro desconcierto
ante la patria.

(H. Salas: *Memoria del tiempo*)

En Rossler, el poema se mueve en anchas secuencias, en alientos que se tensan hasta dejarnos la cuerda pura de un verso definitvo y adivinado. Salas afronta una cotidianidad contenida, intensificada en exactos toques de tierna vibración expresiva.

El primero pone en *Tiempo en que vivo* el trasluz valiente de una constante interrogación, que se hace entrañable en el *Poema a Buenos Aires*. Menos explícito, pero más sostenido es el testimonio directo de *Cantos de amor y soledad*. Creo que *Con el amor en la tierra* y *De pie frente a la luz* son la prueba de un poeta en crecimiento y ejemplar fidelidad a sí mismo. H. Salas confirma en *Memoria del tiempo* la calidad que apuntaba *El tiempo insuficiente* e intenta en *El Caudillo* una sobria virilidad épica. Hace del mito, la voz múltiple, honda y enfervorizada de una historia que deja de impersonalizarse o discutirse (ya desde aquel *Libro de las fogatas*, de Plaza) para convertirse en el protagonista íntimo de un tiempo con categoría de destino.

Tal vez no sea vano recoger en el solitario rincón que resguardamos para repetirlos despacio, algunos versos, o desglosar para la antología prendida en nuestros ojos, poemas como *Diálogo de nuestro amor*, de Salas, o *Con lo más hondo*, de Rossler. Y versos como:

...donde el cereal ondula ilimitado
como otro viento más dentro del viento.
. . . . . .

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

De arriba a abajo todo asfixia o ahoga
como si el aire fuera de paredes.

(Rossler)

Mi voz se angosta
sin nombrarte
y lentamente
aprende a recordar
que es la forma más triste del olvido.
. . . . . .

Y así tranquilamente treparemos la sonrisa,
nos enamoraremos de la lluvia, del día, de la tarde
y al fin ejerceremos la luz y la poesía.
Le habremos dado un nombre a la esperanza,
y transformado el mundo.

(H. Salas)

Rosario, 1967.

ROGELIO BARUFALDI

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

LA VOZ SECRETA Y OSCURA DE "PEDRO PARAMO"

Esa voz secreta y oscura, único solista que monologa en el mundo de Juan Rulfo, alcanza una encarnación magistral en su novela **Pedro Páramo,** donde borra las fronteras entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente; nos sumerge en un mundo subterráneo, hecho de puro recordar, y paulatinamente nos interna en un caos alucinante donde los muertos reviven su vida y la de los otros y vuelven a juzgar, implacables, las acciones de los hombres.

La novela comienza cuando Juan Preciados, el único hijo legítimo de Pedro Páramo, llega a Comala a buscar a su padre y encuentra un pueblo de muertos, arrasado por una pasión que todavía parece subsistir entre sus piedras.

Allí empieza a escuchar **los murmullos** —título primitivo de la novela— que salen de las casas deshabitadas, de las tumbas, de los muros derruídos y a poco de leer nos encontramos viviendo con los muertos, alternando con ellos, cohabitando con ellos y sintiendo su propia inquietud irreparable. Son muertos que viven, hablan, recuerdan, se duermen y despiertan.

Juan nos pone en presencia del dolor y del llanto del más allá, donde se purga el pecado con la inquietud eterna, con el eterno vagar, con el recordar incesante de la vida, de lo que fue y de lo que pudo ser.

La muerte es, en **Pedro Páramo,** la liberación, el comienzo del conocer.

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

El descubrimiento de la muerte de su padre, retrotrae a Juan Preciados al **principio,** a la situación anterior a su nacimiento y a los hechos posteriores cuyo sentido total alcanza finalmente con su propia muerte.

Juan comienza dándonos el **más acá,** pero él está signado por la muerte y desde el primer relato nos introduce, paulatinamente, en el **más allá.** Su presencia desata **los murmullos** y los muertos terminan apresándolo hasta que muere de terror.

> "Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque yo traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas".

Pedro Páramo es el cacique de Comala, dominante, ávido, sensual. Por él, la sangre, el dolor y la muerte son presencia viva y permanente, una presencia sin quejas, natural e inevitable como la vida misma. Roído por un amor no correspondido, cuando muere Susana, jura abandonar a Comala a su suerte y de este modo el pueblo se transforma en ese lugar de fantasmas que Juan encuentra a su llegada.

Conviven en el mundo de Rulfo la desolación, la angustia, el aplastante agobio de culpas y creencias del pueblo con la arbitrariedad de un hombre desvastado por el amor que expone por encima de la trastornada forma del mundo.

Arrastrados por Pedro o por propia decisión, los habitantes de la Media Luna y de Comala, recorren todas las etapas de la degradación: lujuria en Eduviges y su pacto con Dolores; lujuria en Susana durante su vida y su agonía; en Miguel Páramo y sus violaciones y licencias; lujuria en los hermanos incestuosos y finalmente en Pedro Páramo.

Incluso, cuando llega Juan, los pocos vivos que todavía se deslizan por el pueblo respiran en el pecado.

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

La mujer de Donis lo dice angustiadamente a Juan:

"Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza".

Pero es el Padre Rentería el personaje en quien el pecado, la culpa sombría de todos esos hombres y mujeres, el pecado y la culpa propios, asume su más dramática lucidez.

Rentería siente que su culpa esencial es no haber impedido o tratado de impedir los desmanes de Pedro Páramo, y es en el día en que muere Miguel Páramo cuando el sacerdote sufre el impacto de esta evidencia.

En el confesionario le decían:

"Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo. Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo. De que le presté mi hija a Pedro Páramo. Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo pero nunca lo hizo".

Todos los personajes son culpables y conocen su pasado. Hasta el mismo Pedro Páramo, frente al cadáver de su hijo Miguel, reconoce:

"Estoy comenzando a pagar".

Y la mujer de Donis, "la hermana incestuosa", torturada por su vida horrible, cree tener una monstruosa apariencia y le insiste a Juan Preciados:

"¿No se me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera: por dentro estoy hecha un mar de lodo".

Pedro Páramo es **la poiesis de la desolación y de la aridez,** sólo preanunciada en México por un escritor como José Revueltas. Por momentos parece que este mundo se quiebra; pero paulatinamente el fascinante talento del au-

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

tor lo va apuntalando, y la vida sombría y taciturna de estos muertos cobra una vida alarmante.

Pedro Páramo vive dominado no sólo por el amor de Susana, sino que el trauma causado por el asesinato de su padre configura muchas de sus actuaciones posteriores.

Pero él no es el único personaje obsesionado por la muerte de sus progenitores. También Susana acusa una extraña relación con Bartolomé San Juan, su padre, y Juan Preciados actúa guiado, a su vez, por su madre muerta que lo impulsa diciéndole:

"Allá me oirás mejor".

Pedro Páramo y Susana San Juan son seres consumidos por el amor y cuya vida sólo tiene sentido si se los contempla desde esta perspectiva.

La vida de Pedro es un continuo luchar por tenerla a su lado y su accionar tiene por único objetivo traerla a Comala, conservarla y lograr su amor.

"Sabía, Fulgor, que ésa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra"

y estas palabras de Pedro son suficientes para que el lector, que en ningún momento verá descripta la belleza de Susana, se convenza totalmente de lo dicho.

Pero Susana vive y muere añorando a su esposo muerto, ajena totalmente a la pasión de Pedro, que ha vivido cometiendo toda clase de indignidades para tenerla y que finalmente muere soñándola.

Pedro dice, en un pasaje de la novela, las palabras claves para su comprensión:

"Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo, no solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de tí".

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

La vida de Pedro Páramo es un repararse y un gratificarse por esta pérdida y es casi totalmente probable que este asentarse en la maldad no sea sólo la anulación de todos los deseos para que reine el del amor, sino una manera de repararse de lo perdido.

Pedro es, en última instancia, una víctima, pero lo suficientemente fuerte como para cobrar venganza sobre su mundo.

Muy claro, en este sentido, es el momento en que muere Susana en la Media Luna y, por ignorar este hecho, el pueblo de Comala sigue celebrando su fiesta. Pedro jura la venganza:

> "Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre".

Por eso, el pueblo que encuentra Juan Preciados no es el mundo poético de su madre, sino las ruinas de una pasión frustrada.

Desde la niñez hasta la madurez y la muerte, Pedro se nos aparece absorto en un amor entrañable, todo delicadeza y poesía, por Susana San Juan, la cual no le corresponde porque vive, a su vez, absorta en otro amor, en el amor por su marido muerto.

Una dualidad poderosa, una contradicción esencial coexiste en este cacique arbitrario y despótico, por un lado, y capaz de alcanzar las formas expresivas más delicadamente líricas cuando piensa en la mujer amada.

Mexicano auténtico, hecho de violencia y misticismo, Pedro dice, por ejemplo:

> "Pensaba en tí, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos palotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. Ayúdame, Susana. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. Suelta más hilo".

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

O también:

"El día que te fuíste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste..."

Cualquiera de sus aventuras fugaces lo devuelve a Susana:

"Pensó en la muchachita con la cual acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar afuera su corazón por la boca. "Puñadito de carne", le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. "Una mujer que no era de este mundo".

Pedro Páramo es capaz de llorar:

"Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías".

Y alcanza la hondura trágica y poética a la vez, cuando la recuerda ya muerta y próximo él también a su fin:

"Hace mucho tiempo que te fuíste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando al amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra".

Pero la contrapartida de tan fino lirismo es en Pedro Páramo "un rencor vivo", como todos lo llaman, lujurioso, despótico y criminal.

Por su parte Susana San Juan es una enamorada, inconsolable, que vive para el recuerdo de su marido muerto y alcanza en sus delirios la expresión más intensa de la sensualidad femenina. Susana vive en la febril ensoña-

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

ción de las heroínas de Emile Brónte, dice Fernando Alegría en la **Breve historia de la novela hispanoamericana.**

> "Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.
>
> Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño. Creo sentir la pena de su muerte... Pero esto es falso.
>
> Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta".

Conmueve su imagen de mujer delirante, tendida en su lecho, sudorosa, muriendo de nostalgia, quemada en su pasión. Ella delira y recuerda:

> "Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo".

Cuando agoniza, y el Padre Rentería le susurra las oraciones para los agonizantes, Susana le contesta:

> "Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios".

O:

> "El me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor".

Y así a todas las palabras del sacerdote, hasta que exhala el último suspiro, ensimismada en el placer de su amor.

Pedro Páramo y Susana San Juan significan el trágico desencuentro de dos seres signados por una total e irrevocable vocación de amor.

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

Con respecto a los personajes de la novela, el crítico Blanco Aguinaga sostiene:

> "...en rigor, en Comala, hay una sola presencia vital, cargada a la vez de individualidad y de personalidad, de vida hacia afuera y de vida interior: Pedro Páramo es el cacique, Pedro Páramo es el único personaje pero que para crearse a sí mismo en la historia ha aplazado a los demás, los ha reducido a rumores, a ecos de su presencia que, como un símbolo del destino ineludible hacia la muerte, se levanta desde las primeras páginas".

De esta opacidad solamente rescata el crítico a Susana y al Padre Rentería; a Susana en cuanto —dentro de su misma alienación— es la única que se le puede oponer en presencia vital, y el sacerdote porque vive aislado en su personal angustia de culpable.

Hugo Rodríguez Alcalá opina, contra esta tesis, y estimo que le asisten razones de fundamento, que los personajes secundarios de la novela nos conmueven como figuras humanas y perfectamente diferenciadas y con su peculiar individualidad. Su condición de muertos, de fantasmas, si queremos utilizar este término, no le restan vida ni convencimiento ante el lector.

Alfonso Reyes, en un artículo titulado **Edición francesa de Pedro Páramo,** dice:

> "Una valoración estricta de la obra de Rulfo tendrá que ocuparse necesariamente del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra en su extraña novela".

Extraña y desconcertante, no hay duda, **Pedro Páramo** ha sufrido serias críticas respecto de su estructura: José Rojas Garcidueñas expresa:

> "...lo que en **Pedro Páramo** juzgo más censurable es que la estructura, en puridad de lo más simple, se encuentra deliberadamente desquiciada y confusa; porque la novela es, en esencia, el relato de la vida y muerte del personaje epónimo, Pedro Páramo, y ese relato está compuesto sobre tres líneas: a) narración, en pri-

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

mera persona, puesta en boca de un hijo de Pedro Páramo; b) personajes secundarios que a veces dialogan y a veces cuentan breves episodios del relato básico; c) la vida de Pedro Páramo narrada por el autor; lo "novedoso" reside en que Rulfo tomó sus tres líneas a, b y c, las cortó en fragmentos y éstos los barajó y colocó arbitrariamente, sin plan ni esquema que organicen el todo".

Rojas Garcidueño cita en corroboración de su posición, la opinión de Alí Chumacero:

"En el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente, **Pedro Páramo** intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina... Sin núcleo, sin un personaje central en que concurran los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una".

Tantas críticas hicieron que Rulfo llegara a repensar su novela, cuando dice con su connatural modestia:

"En **Pedro Páramo** sucedió eso principalmente (alude al desorden) porque tuve que echar afuera más de 150 páginas antes de dejarla como quedó. No sé si ese ajuste fue acertado. A veces pienso que no se debe creer que el lector razona igual que uno y que se le ponen muchas trabas para su comprensión".

No compartimos las críticas hechas a **Pedro Páramo.** Creemos, en cambio, que se trata de una creación genial donde la unidad perfecta de la obra se levanta precisamente del caos, por la cohesión con que los trozos inconexos, aparentemente, hacen a la idea central que ilumina al autor.

Hablamos de **una técnica que desintegra para construir.**

Existen en **Pedro Páramo** tres líneas narrativas: a) Juan Preciados relata en primera persona y admite diálogos con gran número de personajes; b) los monólogos de Pedro Páramo y de Susana San Juan, alternados con una mínima

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

intervención del autor en tercera persona; c) narración objetiva de los hechos en tercera persona.

Las líneas se entremezclan durante toda la obra, pero es evidente que Rulfo calculó deliberadamente esta alternancia para lograr un efecto estético de ambigüedad y opacidad absolutamente eficaces para el objetivo final de la novela.

Precisamente, el logro a que aspira el autor es a provocar efectos diversos de los que podía conseguir mediante una estructura tradicional. Quiere ir en total profundidad, invadir el dominio de la muerte y elaborar desde dentro mismo de ella, si esta paradoja es admisible.

Novela creativa, de hondo sentido experimental, donde las técnicas de Proust, Joyce y Faulkner han sido utilizadas por Rulfo para conseguir una manera peculiar de construir su historia.

El mismo sostiene: "En mi libro están rotos el tiempo y el espacio", y apelando a una utilización magistral de esta ruptura, aúna los siguientes elementos: disloque temporal, parcelamiento de la acción y organización desordenada de la misma; imprevistas retrospecciones; saltos hacia atrás y hacia adelante; diálogo entre personajes cuya identidad no se determina; presentación y no descripción de los personajes; identificación de la más llana realidad con la más fantástica irrealidad (desde el punto de partida de la novela: sus personajes son muertos que "viven"); negación de la explicación causal de los hechos...

La conjunción de estos elementos produce un tiempo **irreal:**

> "Una sorda quietud, un laconismo monótono, y casi onírico, impregnan de sabor a tragedia inminente, el fatalismo primitivo de estos cuentos en los cuales parece haberse detenido el tiempo... Y es que estamos en un mundo ajeno a la historia, un mundo desde dentro del cual todo acontecer histórico se acepta en resignado silencio, como ley mecánica e inevitable..."

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

Si bien esta apreciación de Blanco Aguinaga está referida a los cuentos de **El llano en llamas,** es perfectamente válida para **Pedro Páramo.**

Fernando Alegría considera que Rulfo es el heredero directo de las concesiones narrativas de Yáñez en lo que se refiere a su penetración "en interioridad" sobre el pueblo y los hombres, colocados en situaciones "límites".

Eros y Tánatos son los polos eternos de su excavación poética. La Muerte, tan cerca a la cosmovisión mexicana, desde sus ancestros indígenas, es inspiración, tema y recurso máximo para construir la novela. Por eso, **Pedro Páramo** podría ser expresado plásticamente por "la cabalgata de las calaveras" de José Guadalupe Posada, o por las Catacumbas donde reposan las momias de Guanajuato.

> "Esta novela es como un entremés del Juicio Final. Acontece la acción en un eterno presente que es la muerte. Sensación inolvidable, por lo fantástica y desconcertante, es descubrir, poco a poco, que todos los caracteres de la novela están muertos. Estos muertos evocan sin parar mientes en los años o siglos que puedan separar sus recuerdos. La evocación es tan poéticamente activa y dinámica, los episodios son de un dramatismo tan genuino, que toda esa fosa común revive y se agita, al fin, en apasionado acontecer".

Resulta muy sugerente, para comprender lo afirmado en la última parte por Fernando Alegría, la rápida consideración del lugar donde se desenvuelve la novela. Comala, como escenario de **Pedro Páramo,** es visto desde una doble perspectiva: la infernal y la paradisíaca. Comala es el Infierno, pero ha sido el paraíso terrenal.

Pedro, Susana y Doloritas son los poetas de Comala - Paraíso. Pedro, en los cinco monólogos en los cuales recuerda a Susana con poética y transida ternura; Susana, al recordar la belleza del paisaje cuando muere su madre,

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

y Doloritas, cuyas visiones del pueblo son recordadas por su hijo Juan Preciados. Los tres evocan un pueblo luminoso, perfumado, pleno de aire y de vida, y con estas evocaciones líricas sostienen el contrapunto con la otra visión de Comala, el pueblo de los muertos y de la desesperación eterna, donde la opresión y la muerte se transmiten al lector a través del calor y de la falta de aire que reina en la atmósfera.

Cuando Abundio lleva a Juan Preciados hacia Comala le dice:

> "Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cálmese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquella está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija".

El calor y la falta de aire preanuncian la muerte. Así lo dice Juan cuando le cuenta su muerte a Dorotea:

> "Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.
>
> Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.
>
> No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que sorbía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre".

Rulfo no se parece nada a nadie. Es un escritor **único** por su visión **eternamente presente** de la triste realidad de la condición humana, hecha de pecado, de dolor, de odio, de remordimiento, de mal, de amor... visión lograda con fascinante dramatismo, con sobriedad trágica, con imágenes nuevas, con palabras descarnadas, con ritmo taciturno.

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

Dice Hugo Rodríguez Alcalá que "la técnica utilizada por Rulfo resulta entonces lo que llamaríamos un **regionalismo a ultranza.** Un regionalismo que, al revés del tradicional, prescinde de lo que en el mundo exterior pueda destacarse como pintoresco o típico, o "interesante", y carga el acento sobre lo que pasa en las almas de una región dada en lo que ellas son".

Es precisamente esta horadación en lo regional, comprendido en su dimensión de absoluta interioridad psicológica y metafísica, la que concede a Juan Rulfo el acceso a lo universal en una novela que devela al hombre no sólo de México sino de cualquier lugar y tiempo de la historia.

Rosario, 1967.

CLARA PASSAFARI DE GUTIERREZ

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

SOBRE UNA PAGINA DE AZORIN

Conocida es la significación que el tema del *tiempo* asume en la obra de Azorín, el maestro de la prosa española recientemente fallecido.

Del indagar en el alma de los pueblos españoles, de pulsar su latido a través de su silencio y de su reposo, ahí donde nada parece cambiar nunca, donde lo efímero, como bien se ha dicho, se recorta más claramente por contraste, ha dado en ver el maestro una supervivencia de pasados siglos.

Porque todo eso que es mutable –el caballero que está en el balcón, el agua del arroyo que corre sin cesar– encierra una idea de perennidad. Las cosas son varias, pero siempre las mismas. "Vivir es ver volver", es decir, vivir es un contínuo retornar.

En uno de los libros de Azorín que me gusta releer, *El escritor*, la idea de retorno está centrada en ese autor –a la postre el propio Azorín– quien llega joven e iconoclasta a los cenáculos donde lo reciben con recelo quienes dominan las cimas. Pero tiempo adelante, ya en la madurez, tal vez en la senectud, se ve en análoga postura que aquellos con respecto al nuevo iconoclasta, joven y despiadado, que sube al ataque.

Mas al margen de este considerar, hay en las primeras páginas del libro un apunte rico en sugestiones sobre un aspecto esencial del hacer artístico.

En el capítulo segundo –que se titula *Pudiera ser*– nos dice Azorín:

> "No acierto a esclarecer el personaje central del libro. No sé si ha de ser auténtico o imaginado... Sobre la realidad pondría yo los accidentes de la fantasía... Llegaría un momen-

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

> to —así lo espero— en que el personaje hablaría y accionaría con independencia de mi voluntad. ¿Con más vida siendo imaginado que real? ¿Y quién puede discernir en la vida lo auténtico de lo ficticio?".

De modo indirecto se enfoca aquí el impulso creador como resultante del deseo de evasión. En otros términos: el arte crea un mundo diferente del cotidiano, y para huir de éste, que le agobia, realiza el artista su obra. Ello implica en él una doble vida.

Basta echar una ojeada a la personalidad de algunos autores para aquilatar esa vida alternativamente vivida, una de ellas angustiosa, la otra placentera. Suele citarse para el caso a Mallarmé, quien para ganarse la vida, tras aprender inglés en Londres, lo enseñó en colegios de Francia. Un caso parecido lo representa otro poeta de la misma tierra: Albert Samain. Desde su adolescencia en Lille conseguía su pan llevando la contabilidad de un pequeño negocio. Y cuando años después pudo cumplir su viejo anhelo de instalarse en París, su sustento se lo proporcionó un modesto cargo municipal. Pero, eso sí, en cuanto sus tareas le dejaban un momento libre, ambos poetas, huyendo de la realidad, plasmaban su arte cobijados en el mundo del ensueño.

¿Y no hay algo de lo mismo en el autor de *La comedia humana* cuando ubica la acción de sus novelas en ambientes de millonarios donde él muy poco acceso tenía? ¿O cuando arrinconado en pobre buhardilla se imaginaba en lujosa estancia, cubierta por regios tapices y famosas esculturas?

Nada más lejos de la vida de Zola que el crimen o el vicio. Sin embargo toda su novelística, bien se lo sabe, está poblada de taras y mostruosidad.

En España podemos, entre tantos, mencionar a un Cervantes que, presidiario o alcabalero, se evade de su mísera existencia modelando al Quijote, caballero del ideal.

Hoffmann, a pesar del pomposo título de consejero, se hallaba alrededor de 1815 vecino no de la pobreza sino de la propia miseria. La circunstancia de que en esas horas el

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

magnetismo, la sugestión y las anomalías psíquicas comienzan a ponerse de moda invadiendo los círculos sociales, es aprovechada por el cuentista y convertida en una de sus maneras literarias, la faz aterradora de tantos de sus cuentos que no son sino el impulso liberador de su infortunio. Lo mismo ocurre con los de la otra manera, los que no se bañan en la tragedia sino en regiones azules y son casi siempre autobiográficos.

Hay un rasgo de la vida de Bécquer –para volver a España en su atardecer romántico– sumamente aleccionador al respecto. No se trata específicamente de la fuga de la realidad mediante la creación literaria pero sí mediante la fantasía del poeta. Bécquer se prendó una vez de cierta mujer a quien había visto pasando bajo su balcón. No hacía sino hablar de ella, soñar con ella. Le atribuía proyecciones divinas, un lenguaje de ángeles. Pero cuando unos amigos comunes le propusieron presentársela para terminar con tales sobresaltos, Bécquer se negó rotundamente. Pensó que esa mujer podía romper el encanto diciendo una banalidad, haciendo un mohín antiestético. Y él prefería seguir soñando, creyendo en la divinidad de la dama del balcón.

Mirando a nuestra América, todo un movimiento estético, a lo menos en su primer ímpetu, ha constituído una evasión de la realidad. Tal es la característica de los hombres del modernismo, precursores y continuadores, cuando buscan su inspiración en climas extraños. Darío la resume al prologar sus *Prosas profanas*: "Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles: ¡qué queréis, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer!".

Dos diplomáticos como Amado Nervo y Paul Claudel, después de redactar informes políticos confidenciales o conferenciar sobre tratados de comercio, realizan su "catarsis" echándose sobre los desgarrados versos de *La amada inmóvil* o el sabor medieval de *La anunciación a María*. Y no puede olvidarse, aunque salgamos del dominio literario, porque es asimismo claramente confirmatorio, al filósofo Spinoza quien

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

alterna su tarea de pulidor de lentes con sus meditaciones panteístas. Finalmente un amigo mío, artista plástico, me ha referido que cuando Alfredo Guttero se sintió morir pidió que le transportaran a su taller. Quería pasar sus últimos momentos entre lo que había constituído su liberación, su auténtica vida.

Alfonso Reyes apunta certeramente que hasta el seudónimo es medio de evasión ya que "es máscara del tímido que lo ayuda a abrirse paso con mayor arrojo sobre el carnaval de la vida", vale decir, ocasión de huir del aherrojamiento de una vida para arrojarse en la escogida.

Vida real y vida imaginada, contenido humano e imaginación creadora, realidad y fantasía. "¿Con más vida siendo imaginado que real? ¿Y quién puede discernir en la vida lo auténtico de lo ficticio?" se pregunta Azorín. ¿Cuál es, en efecto, la verdadera?

Para el creador, para el artista, no ofrece duda la elección: la que vive íntima, intensamente: la imaginada, con más vida que la real. Sólo a un espíritu incomprensivo pueden sonar a paradoja las palabras de Oscar Wilde: "He tratado el arte como realidad suprema, la vida como una rama de la ficción".

Claro está que lo que se viene apuntando no quiere decir que la fantasía pueda prescindir en absoluto de la realidad ya que en dicho caso la obra se vería vacía totalmente de sentido. Tampoco que a ese período de creación, de concepción, no suceda otro de reflexión, de oficio, porque de lo contrario los locos, que suelen ser los mayores imaginativos, ocuparían las páginas de la literatura más frecuentemente que los registros de las casas de salud.

Pero todo ello aparte, lo cierto es que Azorín, en esas líneas del capítulo segundo de *El escritor*, soslaya una faz capital, y de las más apasionantes, de la creación literaria.

Rosario, 1967.

EDUARDO A. DUGHERA

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

LA COLECCION "HISPANOAMERICA"

CARMELINA DE CASTELLANOS: **Tres nombres en la novela argentina.** Edición del Instituto de Cultura Hispánica de Rosario, 1967. Ed. Colmegna. Portada: aerotinta de Raúl Conti.

En 1965 el Instituto de Cultura Hispánica organizó un curso de Cultura Argentina Contemporánea en el que participara Carmelina de Castellanos con la conferencia: "Tres nombres en la novela argentina", que ahora se publica. Al texto primitivo la autora ha agregado el comentario de fragmentos de la obra de los tres escritores estudiados: Arlt, Sábato y Mujica Láinez; aporte valioso para una mejor comprensión de su mundo vivencial, ya que desentraña a través de los textos —certeramente seleccionados— la palpitante realidad de cada uno de ellos.

Es evidente que las preferencias de la autora son para Sábato, con el que demuestra una aguda y total compenetración. El análisis tan ajustado, tan revelador de su obra, así lo deja entrever.

Seleccionar nombres, cualquiera fuese la finalidad perseguida, significa asumir una posición. Lo dice muy claro la autora al comienzo de su trabajo. Y en esa toma de posición de Carmelina de Castellanos, se advierte su preocupación por los escritores que "denuncian una realidad que los amarga, que no aprovechan y en la que, necesariamente, deben vivir, son testigos lúcidos e insobornables" y comparto su opinión: el escritor debe asumir representativamente la realidad del momento en que vive.

Quizas por esto sorprenda un poco la presencia de Mujica Láinez entre Arlt y Sábato. Las similitudes —en muchos casos sorprendentes y que serían apasionante tema de investigación— que muestran estos sagaces detectores de

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

una realidad a la que desmenuzan y desintegran en análisis minucioso y despiadado, en la que se adentran escarbando en todas las capas sociales, resulta curiosa compañía para Mujica Láinez. Apunta una razón Carmelina de Castellanos: "...también (M. L.) es testigo, es crítico de una clase social a la que pertenece". Válida, por cierto. Nos sitúa entonces ante el escritor-testigo y crítico de la oligarquía porteña: Mujica Láinez; ante el escritor-testigo y crítico de la clase media y el bajo mundo: Arlt y por último ante el escritor-testigo y crítico de toda una sociedad representada en una variadísima gama que resalta tras un exhaustivo muestreo: Sábato.

Pero, aunque por este lado pudiéramos encontrar un sutil lazo que una esos tres nombres elegidos por Carmelina de Castellanos, ella misma se encarga de mencionar expresamente las diferencias que existen: "Roberto Arlt y Ernesto Sábato tienen una preocupación frente a los problemas últimos del hombre, los existenciales, que Mujica nunca mostró". Señala algunos puntos de contacto entre Arlt y Sábato: "el razonamiento constante y la búsqueda", "la ciudad de Buenos Aires... como telón de fondo", el problema del inmigrante, ninguno tiene personajes destinados a filosofar, y... lamentablemente la brevedad de este ensayo no posibilita a Carmelina de Castellanos el detenerse en estas líneas de contacto y en las diferencias que sólo menciona.

Tres nombres en la novela argentina es una interesante contribución al esclarecimiento de ciertas pautas en la narración argentina, enriquecida, sin lugar a dudas, por el apéndice, en el que, realmente, los novelistas están presentes en los textos, de los que surgen para nosotros, hábilmente guiados por Carmelina de Castellanos.

Rosario, 1967.

Mª ISABEL DE GREGORIO DE MAC

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

EUGENIO CASTELLI: **Tres planos en la expresión literaria hispanoamericana.** Edición del Instituto de Cultura Hispánica de Rosario, 1967. Ed. Colmegna. Portada: aerotinta de Raúl Conti.

Reune tres ensayos del profesor Castelli que integraron, en los años 1965 y 1966, ciclos de conferencias organizados por el Instituto.

No sorprende entonces que nos encontremos ante un tipo de lengua que más se acerca al lenguaje oral y con una exposición cuyos contenidos han sido estructurados de modo tal que fuera de fácil acceso para todo público.

El primer ensayo: **La literatura regional como expresión de nuestra realidad plural,** es un análisis claro, conciso, de los diversos factores que a juicio del autor han actuado para configurar nuestra realidad nacional. Se plantea la tesis de una múltiple presencia de elementos que confluyen para consolidar la realidad cultural argentina. Y así sostiene esta posición: "Por ello, porque creemos que la unidad debe surgir de la suma y síntesis de todos los componentes, y no del aislamiento excluyente de uno o varios de ellos, es que sostenemos la urgencia de una revisión total de los métodos de indagación y estudio de nuestras letras, dando cabida a esa pluralidad de expresiones, como diversas pero igualmente válidas facetas de una única realidad artística y cultural múltiple".

Con muy buen criterio se aparta de los convencionales métodos para encasillar la literatura regional en ámbitos que no responden a los límites propios. El tantas veces cometido error de superponer los límites políticos a los reales, geográficos.

Y aplicando este método, considera Castelli siete regiones, que responderían a otras tantas realidades paisajística, estas son: la llanura pampeana, el nordeste selvático, la puna norteña, el litoral fluvial, la cordillera

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

cuyana, el sur patagónico y austral y lo urbano. Destacable es el estudio de algunas de estas zonas, no tan conocidas como sería de desear, tales como la puna norteña con la mención de escritores de valía, bastante ignorados: Carlos B. Quiroga y A. Yupanqui.

Aísla Castelli dos factores, cuya presencia constante es sintomática: la soledad metafísica frente al paisaje y la presión permanente de tensiones de carácter social, racial y lingüístico.

El segundo ensayo: "Proceso de la novela argentina" es en mi opinión, el de más denso contenido y en el que se encuentran hallazgos interpretativos del investigador. El estudio dedicado a Mallea, así lo demuestra. Se revela Castelli agudo intérprete de este narrador en quien descubre una esencial preocupación por el ser nacional.

El último ensayo está dedicado a la narrativa hispanoamericana y su evolución estructural. Se propone el autor demostrar que en la narrativa hispanoamericana la incorporación de técnicas nuevas —algunas ya ensayadas en otros países— ha producido variaciones inimaginadas en la temática auténticamente americana. Para demostrarlo, comienza con la presentación, esquemática, de las características más sobresalientes en la narrativa americana. En primer lugar, unido al nacimiento de las literaturas nacionales surge el rechazo por todo lo español, sentimiento acorde con los movimientos revolucionarios; luego menciona el realismo romántico, posterior a 1850, preocupado por presentar una nueva realidad americana: el criollo y los problemas que el mestizaje trae aparejados; el naturalismo, con escasa repercusión continental; la presencia del paisaje —avasalladora presencia— y su duelo con el hombre da origen al regionalismo. Señala el profesor Castelli los nombres de quienes han producido obras decisivas en este campo del realismo social. Breve, pero valiosa su reseña.

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

Muy bien informado, estrictamente al día en el plano literario de hispanoamérica, Eugenio Castelli nos deja un trabajo sumamente útil; lamentablemente no lo hace con la hondura, con la profundidad que en algunos aspectos hubiéramos deseado, pero se justifica por la índole del trabajo. Sus dotes de investigador nos hacen exigir siempre más. De todos modos, la labor de Castelli es algo más que enumeración, en algunas ocasiones es verdadero descubrimiento y aporte crítico de valía.

Rosario, 1967.

Mª ISABEL DE GREGORIO DE MAC

LUIS ARTURO CASTELLANOS: **El cuento en la Argentina.** Santa Fe, Editorial Colmegna, colección Hispanoamérica, edición del Instituo Argentino de Cultura Hispánica de Rosario, 1967. 68 páginas. Ilustró: Raúl Conti.

Identificado su nombre con el contínuo quehacer literario —valgan los distintos niveles: crítico, estudioso, periodista, profesor— Luis Arturo Castellanos muestra a través de su ensayo, la riqueza artística, documental y humana que trasuntan las obras de los cuentistas argentinos contemporáneos.

No significa su libro un detenimiento forzoso ante un tema predilecto, tampoco la confección de un catálogo, como el mismo autor apunta. Es una tentativa de "trazar un cuadro del estado actual del cuento en la Argentina, fijando límites muy precisos, para tener acaso posibilidades de acierto" (pág. 8).

El estudio está realizado de acuerdo con el objetivo propuesto: el lector se ubica ante tan vasto panorama, a través de una ordenada muestra de temas y nombres fundamentales del cuento argentino.

Superado su concepto de cuento según la preceptiva clásica, Luis A. Castellanos aborda el asunto con la misma amplitud que los temás ofrecen; su estilo ameno, por mo-

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

mentos adopta el ritmo de una charla, a veces censura con franqueza o se suaviza según los territorios que va señalando.

Ya que este libro es el corolario de algunos cursos dictados por el autor, la irrupción de expresiones de la lengua oral se manifiesta sin retaceos rompiendo la objetividad y la rigidez que caracterizan al ensayo.

El autor elabora el trabajo partiendo de una división temática de la cuentística nacional, con una apreciación certera de las obras que él considera las más importantes de cada escritor. Así, a través de los relatos de alcance social, de los relatos con pretensión psicológica, de los de aventuras, fantásticos, humorísticos y de temas históricos, nos lleva hasta el cuento metafísico "aquel que, a nuestro entender, los supera a todos los otros en profundidad de contenido" (pág. 29). Es a este grupo de cuentos a los que Castellanos dedica casi la mitad del libro y transcribe generosamente en muchas de sus partes. De esta manera logra acercar el lector trozos escogidos que valora y comenta.

Finalmente se ocupa de esa zona de la literatura que abarca "esa tragedia del inmigrante en nuestro país, que suma desarraigo a desarraigo, frustración a frustración" (pág. 55), y que por lo significativo que encierra no puede ser dejada de lado en la revisión temática de las obras que lo ocupan.

El aporte de este estudio radica en haber logrado cumplir mediante la síntesis de ese vasto mundo de la cuentística argentina, una función orientadora para el estudioso o para todos aquellos lectores que quieran comprender más la realidad, nuestra realidad, desde distintos miradores.

Rosario, 1967.

SUSANA H. B. DE MACCHIA

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

EL TEATRO DE BERTOLT BRECHT

Una entrevista con Inda Ledesma

Quien se haya enfrentado con la personalidad y obra de Bertolt Brecht sabe hasta qué punto es dificultosa la tarea de desentrañarlo.

Por un lado una proficua creación dramática que lleva en sí los signos de la evolución brechtiana. Por otro la teoría, aparentemente clara pero llena de ángulos oscuros, inasibles, contradictorios. E injertada en ambas, la documentación de su práctica escénica, práctica en la que Brencht corporizó sus búsquedas y puso en discusión hasta sus propios postulados dramáticos.

Por eso la duda, el desconcierto, aumentan ante su obra a medida que se concreta el acercamiento. ¿Cómo conciliar tantas contradicciones? ¿Cómo comprender la puesta en marcha del *Verfremdungsseffekt* (1) que pide al mismo tiempo mostración objetiva y juicio del actor, no encarnación y nervio, extrañamiento y compromiso?

El profundo análisis de John Willet (2) ilustra, informa, documenta, muestra ángulos y fisuras, pero sobrepasa nuestra posibilidad de captación porque algo ha quedado sin

---

(1) "Estrangement, alienacion o disillussion en inglés: dépaysemente, étransement o distanciation en francés" indica J. Willet. (V. nota 2).
En las Segundas Jornadas Universitarias de Literatura Alemana (Universidad de Cuyo, abril de 1965), los germanistas allí reunidos no llegaron a unificar criterios para la traducción correcta de Verfremdung, pero aceptaron dos posibilidades: distanciamiento y extrañamiento. No se aceptó en cambio 'enajenación" por cuanto este vocablo sugiere en nuestra lengua la idea de desequilibrio mental.

(2) WILLET, JOHN, *El teatro de Bertolt Brecht.* Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

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

respuesta y presentimos que ese algo debe ser precisamente el punto de partida y que únicamente desde el teatro, y no desde la crítica, podría llegarnos el esclarecimiento.

Y el teatro, en este caso, es Inda Ledesma. Muchos años dedicados al estudio de Brecht, la dirección de dos de sus obras –*Las aventuras del soldado Schweyk y Herr Puntila y su chofer Matti*–, un viaje realizado a Alemania con el fin de asistir a las representaciones brechtianas del Berliner Ensemble y la límpida jerarquía de su trayectoria artística, así lo confirman.

Aquí está su respuesta.

–Puntualizadas las dificultades que presenta el teatro de Brecht, ¿podríamos comenzar con sus dos elementos más importantes: el Verfremdung y lo épico?

–Cómo no. El verfremdungsseffekt –como dicen ellos– o efecto de distanciamiento, no se percibe tanto en lo literario de Brecht como en la forma de volcar eso en el escenario.

El efecto de distanciamiento era un enigma para mí. Había leído a Brecht, –sus obras y su teoría– pero sólo pude captarlo realmente cuando asistí a las representaciones del Berliner Ensemble.

En la teoría se exponía, en principio, que debíamos lograr el efecto de distanciamiento al pasear nuestra mirada por el mundo. Vale decir que antes de subir al escenario o antes de leer a Brecht, nosotros podemos estar aplicando, sin conocerlo, el efecto de distanciamiento, ya que ello se logra al mirar viejos hechos, viejos conceptos, viejas instituciones, viejas formas dadas, con ojos nuevos. Son los ojos nuevos los que crean el distanciamiento. Así como de pronto se ve a un ser, de golpe, como si nunca se lo hubiera visto, como a un extraño, así también hay que ver toda nuestra vida, todas nuestras instituciones, todo lo establecido con ojos nuevos. Ello nos permitirá poner en tela de juicio la validez de lo

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

heredado para, desde allí, empezar a discriminar qué es lo que sigue teniendo vigencia, qué es lo que es eterno.

—Es decir, ¿la discusión permanente?

—Claro. Una discusión permanente. Sobre todo respecto a viejas fórmulas que ya no rigen, tanto para nuestra forma de pensar, de sentir, como de vivir; en nuna palabra: para la sociedad íntegra.

Una vez entrados ya en el teatro de Brecht comienza la aplicación de ese enfoque: cómo se lleva a cabo, cómo se produce en el escenario el efecto de distanciamiento, a través de qué elementos. Los actores generalmente confundíamos o creíamos —y algunos lo creen todavía, especialmente quienes no han tenido la fortuna de ver el Berliner Ensemble con su forma tradicional, a lo Brecht, que se sigue manteniendo—, que es una forma de interpretación fría o detrás del personaje. Nada de eso. Los actores que yo he visto —todo un equipo formidable— trabajan con sangre, con nervio, transpiran en escena, gritan, saltan, corren, hacen de todo. Vale decir que se entregan profundamente al personaje.

Lo que Brecht enfrenta no son seres humanos con problemas individuales que hay que encarnar, como sucede en nuestro teatro donde, por ej., yo hago una buena mujer que pierde un hijo, o una enamorada, o una mujer luchando contra una enfermedad, contra un mal: estos son problemas particulares, individuales, pasiones. Brecht no. Brecht en escena siempre, absolutamente, pone personajes que están representando de alguna manera, además del individuo, a una clase, a una capa social. Vale decir que lo que está defendiendo o lo que está atacando, no es solamente lo suyo, lo personal, sino algo que está completamente implicado con la sociedad. Entonces el actor debe crear una cierta distancia para no confundir. No creer que está haciendo una cosa única, original, exclusiva de un ser humano al cual le ocurre

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

algo. No. El está haciendo algo que ocurre a muchos, a capas sociales enteras. Eso es ineludible.

—Lógicamente todo esto tiene que ver con dos aspectos distintos: con el montaje en sí y con el método que utiliza el actor. ¿No es así?

—Efectivamente. Al método obliga Brecht. El suyo es un método analítico que parte de una filosofía, la materialista, sin conocer la cual no se puede hacer Brecht, ya que es el obligado punto de partida para el análisis. No se puede hacer Brecht sin conocer esa filosofía. El que lo hace se equivoca, o quizá acierte por casualidad. Pero realmente no se puede analizar el texto, los conceptos de Brecht, sin saber por lo menos de qué filosofía él partía, y ésta —se comparta o no su punto de vista—, es una filosofía muy definida que sustenta toda su obra. Como si quisiéramos analizar a Sartre y el teatro de Sartre hay que conocer el existencialismo y la teoría existencial, así como para tratar a Claudel tenemos que conocer todo el punto de vista de la filosofía que sustenta el teatro de Claudel, es decir: el catolicismo.

—Volvamos entonces a las preguntas que Ud. misma planteara anteriormente: ¿cómo se concreta ese punto de vista brechtiano en el escenario?

—Le voy a contestar con un ejemplo. En el Berliner Ensemble pude asistir al montaje de la adaptación brechtiana del *Coriolano* de Shakespeare. La madre de Coriolano, que el teatro tradicional ha presentado comúnmente como a una mujer ambiciosa, desmedida, dura, cruel, en el Berliner era completamente distinta. El personaje estaba transformado en un ser pleno, rico. Tenía el aspecto señorial de una aristócrata alemana, de rostro bondadoso y ademán condescendiente. Acostumbrada al bienestar y al derecho de mando propios de una clase, actuaba con la naturalidad de quienes están convencidos de que unos deben mandar y otros obedecer, algunos pueden tenerlo todo y otros nada. Vale decir que era el

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

reflejo de lo que toda una clase principesca representó para Alemania. No un ser individual, manejado por pasiones individuales. Todo lo que ella era pertenecía a su clase. Por eso resultaba cruel sin necesidad de crueldad personal.

Todavía ha quedado sin contestación su pregunta acerca de lo épico. Lo épico también cumple en Brecht una función de distanciamiento. Por ej. en *Herr Puntila* hay un personaje, Lisu, la ordeñadora, quien de pronto comienza a contar su vida y dice: "Mi vida es así: me levanto a las tres y media para limpiar el establo y cepillar las vacas..." y sigue relatando todo su día de faenas. En ese momento deja de ser Lisu, la ordeñadora, para ser todas las ordeñadoras y, en cierta forma, todas las trabajadoras. La actriz tiene entonces que encontrar un tono no emotivo, personal o dramático, sino el de una narración casi melancólica diría yo, que hable poéticamente de miles y miles de mujeres trabajadoras.

Brecht utiliza además otro elemento: las canciones, canciones populares pero tomadas con un sentido de destrucción. El viejo sentido que tenían cuando las cantaba el pueblo alemán, por ejemplo al ir a la guerra, o canciones de cuna, canciones de amor, con las nuevas letras que les pone Brecht se convierten en canciones realmente destructivas de los viejos conceptos ya decadentes. El sentido del patriotismo, por ejemplo, cuando se descubre que ese patriotismo ha sido utilizado para defender, no los intereses del pueblo, sino grandes intereses industriales como ocurrió con la guerra de Alemania, o viejas fórmulas sentimentales que ya están trabando al individuo en vez de permitirle mejorar.

—Aquí hay un problema. Ud. habla de canciones alemanas y señala el conocimiento que el pueblo alemán tiene de esas canciones populares y, con ello, la búsqueda del contraste por los contrarios. Pero esas canciones, trasladadas aquí, no nos dicen nada. Por ejemplo, yo vi su montaje de *Herr Pun-*

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

tila, pero las canciones, las narraciones, se me escapaban, no me decían nada.

—Nada. Exactamente. Yo pienso lo mismo. Esa experiencia fue rica por eso, porque comprobó hasta qué punto todo el fenómeno Brecht, todo el teatro de Brecht, toda su teoría, sirve, más que nada, para abrir camino a los autores. Son los autores quienes tienen que sacar partido en cada país de ese fenómeno, de esa forma de hacer teatro, y recrear con argumentos propios, con la historia propia, con los problemas propios de cada país y de cada sociedad, haciendo teatro a la manera de Brecht. Brecht trasplantado pierde mucho, pierde, creo yo, casi la mitad, especialmente para el público. En nuestro caso quizá *Puntila* debió ser adaptada completamente y haber tratado no de un latifundista finlandés, sino de un latifundista argentino y entonces quizás con bagualas, con tonadas nuestras y con zambas, haber dicho lo que Brecht dijo con sus propias canciones. Es decir una recreación total pero hecha por autores de primera línea y tan importantes casi como Brecht, nutridos del mismo punto de vista. De otro modo no pueden hacerlo, no pueden descubrir en qué consiste el mecanismo.

Con respecto a este mecanismo le voy a dar dos ejemplos muy interesantes. En el Deutsche o en el Kammerspiel Theater de Berlín vi un *Tartufo* en una puesta teñida por el punto de vista brechtiano. Toda la escenografía estaba cubierta por soles, pues se estaba bajo el imperio del Rey Sol. De este modo toda esa vida burguesa, el Tartufo y Orgon y la vida familiar estaban regidos por las fórmulas del Rey Sol, así como el mismo Molière no podía escapar a él. Finalmente cuando aparece —como debe aparecer en la pieza como *deus ex machina* el Rey Sol, al fondo del escenario, solucionando el problema familiar, se corta la interpretación hasta entonces bien clásica, y una canción típica de la época, una loa al rey sol, es cantada por la sirvienta, por el ama. Pero ¿cómo la canta? En vez de cantarla con el tono grandioso, elevado y

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

de exaltación de la loa, la canta aburridamente y dice: oh-rey-sol-tu-gracias-al-cual-nosotros-tenemos-este-bienestar... y mueve una pierna mientras canta, y todos los actores comienzan a recitar el final del *Tartufo* de Molière textual pero aburridamente. Todo ese final feliz al cual se veía obligado Molière porque vivía en la Corte y trabajaba para los reyes, se convierte así –gracias a la gran creación de este director extraordinario que es Benno Besson– en un recitado aburrido en que todos son felices y todo termina bien. Allí estaba aplicada de una manera ejemplar la fórmula brechtiana. Eso es algo que aprendí.

En el mismo Deutsche Theater vi *La Paz* de Aristófanes tratada también por el equipo de Benno Besson con un concepto brechtiano: *La Paz* fue traída al presente. La acción se desarrollaba en la antigüedad y la ropa, todo, era clásico. Pero los personajes hablaban y hacían referencias al momento histórico actual, al momento político, con constantes alusiones locales. Es decir que habían convertido la pieza realmente en una pieza de batalla, como en su momento lo había hecho Aristófanes, ya que él escribió todas sus obras con un fin realmente dialéctico.

FACULTAD DE FILOSOFIA BIBLIOTECA BUENOS AIRES

–Allí radica entonces la diferencia entre Brecht y Dürrenmatt, ya que si Dürrenmatt utiliza toda una serie de recursos brechtianos se separa de él por su no dialéctica.

–Claro, porque su intención no es una intención filosófica, política. Dürrenmatt hace teatro. Utiliza los descubrimientos, las innovaciones que le vienen bien de Brecht, pero su fin no es el mismo. no es dialéctico.

Yo entiendo que han sido dialécticos muchos precursores de Brecht y justamente, para aclarar mi análisis, he hecho una revisión, y encuentro que Shakespeare es dialéctico, Ibsen es dialéctico, Bernard Shaw es dialéctico. Se me quedó antes Molière que también es dialéctico, y luego es dialéctico Chejov. Cuando leo hoy a Bernard Shaw, por ejemplo, veo que

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

lo es, no con sus temas, pero sí con sus personajes que muchas veces dejan de ser personajes para pasar a ser narradores de todo un problema social. En *La profesión de la Señora Warren,* el personaje que a mí me tocó por momentos dejaba de ser un individuo, una mujer, para convertirse en toda una capa social, y cien por ciento en la mujer que busca una emancipación y que entiende que ella debe trabajar a la par del hombre. Es decir, que no puede ser sencillamente un animal doméstico. Ahí hay mucho elemento dialéctico, esclarecedor, ejemplarizador.

—Volviendo al montaje de *Herr Puntila,* ¿cómo se dio allí la aplicación del método de Brecht? ¿en qué consistió esa aplicación?

—Al principio fue así: cuando yo dirigí *Las aventuras del soldado Schweyk* no había visto todavía a Brecht en Europa. Traté entonces de hacer una comedia lo más brillante, lo más vital posible —porque Brecht es sobre todo vital—, tratando de no traicionar el pensamiento esencial de Brecht en esta obra, es decir: la ridiculización de una forma totalitaria, en ese caso explícita ya que se trata de la nazifascista invadiendo a un país. Mostrábamos así lo esencial: un pueblo dominado por invasores que en el fondo están poniéndose cada día más en ridículo, hasta el punto de ser destruídos. Esto es todo lo que me atreví a hacer en la primera experiencia brechtiana. En la segunda, en *Puntila,* ya no. Utilizamos un método de análisis dialéctico. Cada actor tenía una carpeta de treinta tantas páginas que incluían todo el material que se había podido reunir acerca de la fórmula y las teorías brechtianas. Todos leyeron a Brecht, estudiaron a Brecht y analizaron sus textos teóricos y luego toda la obra propiamente dicha. En ese sentido seguimos alrededor de la mesa un método de análisis, pero que no es el brechtiano. Al brechtiano no podemos aplicarlo porque es lo más revolucionario, y no se puede hacer si no se tiene al autor presente. Ellos no hacen lectura de mesa —que en cierta forma para nosotros es el más alto

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

grado de estudio– no. Ellos, lo pude ver muy asombrada, llegan al escenario y allí se entrega el libreto al actor el mismo día que comienzan los ensayos.

Brecht iba viendo sus ojos de asombro, los desconciertos del actor a medida que iba leyendo su papel. De pronto decía: "¡Oh! ¿Cómo? ¿yo tengo que decir ésto? ¡pero si antes he dicho aquello! – ¡Ah, sí! –decía Brecht– ¿qué le pasa? ¿qué siente? – Y... me parece que es un absurdo, o: me parece que es formidable". Entonces Brecht anotaba todo eso y decía: –Bueno, eso que a Ud. le parece absurdo hay que mantenerlo, no hay que disimularlo, porque yo quiero que ese absurdo llegue al público el día que se estrene la obra, y el público, todas las funciones restantes, tiene que decir: ¡Oh! ¡Qué absurdo! Porque en general los actores soldamos los absurdos tratando de dar una vertebración al todo, creyendo que eso es lo ideal. El no. El quería conservar el asombro de los actores ante su propio personaje ya que el público debía luego sentir el mismo absurdo. Nosotros no podemos aplicar ese método.

–¿Podría explicarnos qué adaptó Ud. para hacer su montaje de *Herr Puntila*?

–En *Puntila*, en principio, el largo de la pieza. Brecht mismo da permiso y carta abierta para que se corten trozos, pero nosotros no cortamos bastante, teníamos pena porque todo tiene valor en él. Pero indudablemente se resintió la pieza con esa serie de escenas aparentemente no muy conectadas unas con otras, y que resultaron excesivas por el largo de la pieza. Cortamos un poco, pero debimos cortar más. En eso consistió la adaptación principal. Con respecto al resto, en general no se realizó toda la adaptación que debíamos haber hecho, por el contrario, tratamos de acercarnos lo más posible a la versión berlinesa, que hace muchos años había hecho Brecht, y cuyas notas y fotografías consultamos.

–El público, en general, ¿captó la diferencia? ¿dio muestras de sentirla?

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

—¡Sí! Con el público ocurría un fenómeno que yo no había experimentado nunca: el público se dividía, generalmente, en dos bandos. Había gente que salía francamente furiosa con la pieza. No desilusionada ni aburrida: ¡furiosa! —que es mucho más importante— y discutiendo. Generalmente las generaciones discutían entre sí. Hemos visto a padres salir discutiendo con los hijos, hijos que apoyaban la pieza, que les gustaba, que les interesaba, y padres que directamente o no entendían o la rechazaban, o les indignaba. La obra producía generalmente un gran desconcierto en el público. Hemos oído diálogos jugosísimos. Por ejemplo, una persona de embajada, un diplomático, hablando igual que el diplomático que estaba sobre el escenario —hecho por Jorge Rivera López, que lo hacía muy bien— decía: ¡Pero ché! ¡Yo no sé de dónde sacaron a este diplomático! ¡gente así no hay en la diplomacia! Y la persona de al lado le contestaba: ¡Cayáte Cachito, cayáte! que nos van a linchar... Y él hablaba tan amaneradamente como el que estaba en el escenario. No se daba cuenta de que estaba justamente representado.

Algunos visitantes brasileños, unos jóvenes que están muy interesados en Brecht, pasaron por Argentina y me pidieron que escribiera un folleto, no sobre el trabajo de *Puntila* sino sobre el personaje que yo hacía y el del Attache, porque ellos entendían que esos dos personajes eran brechtianos, a diferencia de muchos otros de la pieza que no habíamos logrado "brechtianizar".

—¿Se hizo eso?

—Bueno, no lo he hecho, no. Siempre cuesta mucho hablar sobre lo que uno hace. Pero realmente creo que nosotros dos habíamos creado un gran distanciamiento y que realmente estábamos representando a una clase. Yo en ningún momento estaba haciendo una mujer, sino el tipo de mujer representativa de toda una clase. No era divertido para mí. Salíamos muy insatisfechos del escenario, no nos encontrábamos —como siempre lo habíamos hecho—, conmoviendo al

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

público con nuestro trabajo histriónico, o haciéndolo sufrir o llorar. Descubríamos que estábamos obligándolo a ver nuestra narración y a pensar en nuestros personajes sin piedad. Y los destruíamos. Personalmente, frente a mi personaje, lejos de enamorarme de él, como hacemos siempre los actores —aunque sea un canalla nos enamoramos del canalla y tratamos de justificarlo en escena—, no lo justifiqué y sin piedad lo destruía. Hacía todo lo posible para que Eva fuera lo más ridícula, lo más estúpida en escena, para que realmente se viera hasta qué punto no tenía derecho a tener todo lo que tenía. Porque no tenía ni inteligencia, ni capacidad, ni había sido preparada para la vida. Era sencillamente un parásito, y creo que el público lo veía así.

—Lo que no le impedía ser un personaje lleno de atracción...

—Tiene que ser así. Brecht quiere eso. El Hitler que yo le vi al primer actor del Berliner Ecke Barschall —primerísimo actor— era un Hitler que él hacía evidentemente con repugnancia. Sus ojos tenían una melancolía, una tristeza enormes al encarnar a Hitler. Pero al mismo tiempo lo hacía con una gran efectividad: daba vueltas en el aire, saltaba, cantaba, gritaba: era arrebatador. Pero en ningún momento él se enamoró de Hitler, en ningún momento se enamoró de ese personaje que hacía y que le permitía lucirse y demostrar hasta qué punto era un actor genial, no, nada de eso. Porque sabía que no tenía que enamorarse de Hitler; Hitler era su enemigo, era el enemigo de su pueblo y tenía que demostrarlo en escena. Ya ve que volvemos otra vez a la clave de Brecht, y que es precisamente lo más fascinante para el actor.

—Dentro de lo que se refiere al actor, hay una serie de puntos oscuros que desearía nos aclarara. Por ejemplo con respecto al famoso postulado que elimina la primera persona de Stanislavsky, es decir el "si yo fuera", para pedir un tratamiento del personaje en tercera persona.

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

—Sí. Es muy difícil. hay que tener una gran madurez técnica, una gran madurez escénica para lograrlo. Yo descubrí una fórmula —digo descubrí porque pienso que ya está inventada—, en vez de: "si yo fuera o si yo estuviera en lugar de...", la fórmula es: "Había una vez una mujer... —en el caso de *Puntila*— una mujer, Eva Puntila, que cuando el padre le dijo tal cosa, contestó de tal otra". Yo estoy hablando de mí misma pero en tercera persona. Entonces el tono se colorea con ese relato, hasta adquiere un brillo especial la voz, porque uno no está diciendo: yo dije en tal oportunidad tal cosa.

—Se trataría entonces de una actitud psíquica?

—Es, exactamente, una actitud mental.

—Y en ese sentido, cuando se trata de un actor serio, que no está tratando de pasar por sobre la emoción del personaje para dar la propia, sino que está buscándolo objetivamente, ¿no se pueden conseguir los mismos resultados tanto con el "si yo fuera' como con la tercera persona?

—No. Con el "si yo fuera" no se logra, porque el "si yo fuera" ya no se aplica en Brecht, salvo en extraños momentos, según pude apreciar en el montaje de *Coriolano*. Había allí un senador que todo el tiempo era brechtiano: representaba a toda una clase pudiente. Pero en un momento dado Brecht lo hacía hablar en primera persona y aparecía como un desvalido. ¿Qué sucedía? Coriolano se había convertido en un déspota al gobernar al margen del grupo social al que representaba, es decir, se había transformado en un tirano incluso para su propia clase; entonces este senador se encuentra desvalido, aparece trémulo, tierno, mendigando —ahora sí— como un individuo y no como el representante de una clase social.

—A Brecht le gusta mucho combinar estilos, ¿no es cierto?

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

—¡Claro! Para que el público reconozca. Para que el público diferencie el *pathos* que es el elemento clásico de nuestro teatro, ese elemento que aparece cuando el "si yo fuera una mujer enamorada que quiere reconquistar al marido..." Entonces ahí hace falta el "si yo", pero como Brecht no habla de mujeres enamoradas que reconquistan maridos.... Vale decir: Brecht despersonaliza, pero Ud. lo mismo usa su vibración, usa su corazón, su cerebro, su sangre.

—Lo pone a disposición del todo.

—Lo pone al servicio, claro, de otra cosa. Al servicio de lo mismo que lo pone Ud. cuando, por ejemplo, se reúne, digamos, con su gremio. Cuando yo me reúno con la Asociación de Actores para discutir nuestros problemas, nuestras mejoras artísticas y sociales, yo, en ese momento, dejo de ser una mujer casada, con hijos, soy un elemento que pertenece a un grupo social determinado, a una capa social y, en ese momento, empezamos a hablar como individuos dentro de la sociedad, nos despersonalizamos. Es decir que ese fenómeno de despersonalización se produce muchas veces en la vida y no solamente en el teatro.

—Entonces el método de Stanislavsky sigue teniendo validez.

—Sí, sigue siendo válido para todo el teatro que no sea Brecht y que no sea dialéctico. Todo ese teatro sigue necesitando de nuestro sistema Stanislavsky, y al mismo tiempo de la relación de los elementos que él preconiza para no extremarse, para hacer un trabajo inteligente, racional en escena. Es decir, en el que el temperamento esté siendo, sí, el conductor, pero de un pensamiento, de un concepto. Con Brecht el temperamento pasa a segundo plano. Hay que racionalizarlo mucho, porque allí se están barajando conceptos realmente intelectuales y se apunta, no a emocionar al público, sino a hacerlo razonar, discutir, a crearle fisuras, a moverle el piso en una palabra. Sigue siendo válido todo el sistema de

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

elaboración, análisis, lectura, frecuentación de textos, teoría, todo lo que hace a una época, a un autor, al tema que se trata. Cuando nosotros analizamos y tratamos *Herr Puntila* estudiamos la historia finlandesa, el mapa finlandés. Es decir, que al margen de Brecht, estudiamos todo lo que era Finlandia para comprender a Finlandia y sus elementos locales que Brecht había colocado en la pieza.

—Hasta ahora yo creía, erróneamente, que el método de actuación de Brecht podía aplicarse para elaborar cualquier personaje.

—No. No se puede aplicar más que a Brecht o a un teatro adaptado a la manera brechtiana, como en el caso de los ejemplos que le di del *Tartufo*, de *Coriolano* y de *La paz*.

—¿Ud. cree que Brecht ha tenido continuadores?

—Pienso que hay muchos continuadores de Brecht. Es decir, creo que en todas partes hay muchos autores que están tratando de absorber las fórmulas brechtianas, de descubrirlas y adaptarlas y aplicarlas a su propio país. No es fácil, porque continuar a Brecht no es sencillamente adoptar esas fórmulas y aplicarlas, como puede ser el caso, por ejemplo, de Pirandello o Ibsen, es decir de todos los que han abierto un camino. Porque en Brecht hay, además de una reacción ante ciertas fórmulas caducas teatrales, una reacción frente a ciertas fórmulas caducas sociales. Por eso quienes lo tomen y quieran contiuarlo tiene que hacerlo con su filosofía, con su manera de pensar y después con las formas de realización teatral.

Yo creo que Brecht es antes que nada un hombre político, porque antes que el hombre teatral estaba en él el político, pero ante que el político estaba el poeta. Un gran poeta. Creo que eso es esencial. Luego descubrió que su poesía no servía para nada ni para nadie si no la utilizaba para transformar el mundo. Entendía que el mundo debía ser transformado, se puso al servicio de esa idea y comenzó a trabajarse

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

como herramienta. Incluso dejó fórmulas muy queridas, fórmulas herméticas, metáforas muy ricas que sólo podían entender los iniciados, para hacerse más claro, más directo, más accesible.

—Brecht había confiado mucho en la captación de la masa popular, pero no lo consiguió del todo y tuvo que volver con su teatro al centro. Ese problema es también un problema del teatro argentino. ¿Ve Ud. alguna solución, algún método de trabajo que pueda facilitar aquí la reconquista del público masivo?

—Hay fórmulas sí, pero indudablemente hay que partir de ciertos principios que todavía no han sido aplicados. Un teatro no subvencionado, que se desarrolla dentro del esfuerzo privado, nunca va a poder captar a esa masa. Para lograrlo hay que dar teatro en los horarios que convienen a la masa, es decir, a las 7 u 8 de la tarde, cuando sale del trabajo y no a las 10 de la noche cuando ya tiene que ir a dormir porque tiene que madrugar. También hay que darles localidades a precios aceptables. El teatro privado, el teatro que hacemos nosotros, es un lujo que pagamos con nuestro esfuerzo. Pero es un lujo que cuesta mucho y hay que cobrar las entradas a un precio que para ese público resulta excesivo. Hay que ponerlo a su alcance. No creo tanto que haya que ir a los barrios, sino más bien invitarlos a las salas céntricas, conseguir que se nucléen, como ocurre con el Teatro Nacional de París, por ejemplo. Allí tienen lo que ellos llaman "células". En cada fábrica, en cada club, en todos los barrios, se van formando los adherentes al Teatro Nacional Popular. Allí se reservan entonces, 10, 20, 50, 100, 1.000 entradas por cada obra, que luego los obreros, los empleados, los estudiantes, adquieren a precios reducidos. Estas son las fórmulas, pero no se pueden poner particularmente en movimiento, porque hasta hacen falta ómnibus para trasladar a la gente. Deben aplicarse en comunicación con el Municipio, con el Estado, con las entidades nacionales. Es decir que el teatro de

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

valor artístico no se puede llevar al pueblo si no hay un intermediario interesado en eso. Nosotros somos los productores y el pueblo los consumidores, pero ¿quién nos une? porque nosotros estamos llenos de obstáculos.

—Sí. Eese es un problema, pero hay otro, que creo que habría que poner en primer lugar: el de la captación del interés, que es tal vez lo más difícil de conseguir.

—Lo que Ud. plantea es muy interesante, y no creo que sea tan difícil. Hay que elaborar un repertorio dirigido a ese público, porque evidentemente no es un público preparado para ver de pronto a Brecht. Me doy cuenta de eso. Nosotros estamos haciendo teatro para una élite, que es la que se divierte, se encanta, y se encuentra así, *a la page* con Brecht, que es la que ha podido verlo y tocarlo; y justamente el real destinatario no se entera. Bueno, Brecht no, pero los equivalentes nacionales de Brecht sí. Y otros equivalentes de buen teatro. Yo creo que por el momento lo que hay que llevar al pueblo es teatro bien hecho. Lo esencial es eso. El contenido, aunque a Ud. le parezca mentira, por lo que podría parecer en mí lo fundamental, no, en este momento es un aspecto que no me preocupa. Me parece que un buen Lope de Vega puede llegar al pueblo, lo va a entender y lo va a divertir, y quizás también un Molière.

—Pero para que vayan a ver Molière y a Lope, antes está *El andador*.

—Posiblemente *El andador* está antes, y puede ser muy bien si le damos *El andador* dignamente hecho, no apoyándonos en las cosas más populares, o agregando de nuestra cosecha lo que el autor no ha puesto. *El andador* es un vehículo porque está hablando en un lenguaje y con un texto accesibles. Y tanto lo es, que yo ya estoy pensando que tiene que ir a Buenos Aires, a donde todavía no ha ido, al Teatro Argentino, porque justamente debe figurar en nuestro repertorio como una muestra del acercamiento. Porque si no a la

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

postre, estamos trabajando solamente para un núcleo reducido de 30 a 60.000 espectadores —cifra que indica un éxito—, vale decir: para una élite y ese no es nuestro fin, por supuesto.

—¿Cómo realizan ustedes la selección del repertorio? ¿Qué es lo que buscan primordialmente?

—Buscamos en general un teatro positivo, no teatro negativo. Un teatro que exalte los valores del individuo, los valores del hombre y el sentido de progreso de nuestra sociedad. No creemos que el mundo vaya para atrás, creemos que va para adelante. Entonces hay que exaltar los valores, pero los valores objetivamente reales, no los falsos valores éticos o morales. Eso es lo que hace la base. Y por lo menos, si no logramos un teatro de gran fuerza vital, lograremos un teatro que hable, sí, de pasiones del individuo, de ciertos hechos particulares, excepcionales, pero hablando siempre con limpieza, es decir, con belleza, con poesía, y que por lo menos se salven los valores literarios.

Inda Ledesma, mujer, actriz, directora escénica, con la afabilidad, entusiasmo y profundidad que la caracteriza, nos ofreció así, en una detenida charla, llena de matices y de experiencia vital e intelectiva, su nítida visión de Bertolt Brecht.

Le agradecemos enormemente el valioso aporte de su testimonio, y esperamos que él mismo y éste, nuestro interés, se encarguen de demostrarle que hablar de su experiencia, en este caso, no es hablar de sí misma, sino contribuir a la comprensión y difusión del fenómeno brechtiano.

Rosario, 1967.

CLEDY M. BERTINO

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

CINE

MONDO AFRICANO

Dentro del cine documental caben las tendencias más variadas. Ya en los comienzos el aspecto político o social tuvo un lugar de preferencia, con realizadores que utilizaron las imágenes para decir o gritar su disconformidad. **Tierra sin pan,** de Buñuel, **A propósito de Niza,** de Jean Vigo y **Zuiderzee,** de Joris Ivens, son algunas de esas obras todavía vigentes y concebidas como una unidad en la que el tema tiene un tratamiento acorde con el espíritu que lo anima. Puede discutirse y también poner reparos a este cine polémico y cargado a veces de subjetividad, pero también es preciso reconocer su validez en el terreno documental aún cuando en la selección de motivos pueda haber pesado la tendencia del director o su deseo de demostrar algo. Y este es precisamente, uno de los puntos críticos del cine documental. Por más que se defienda la "objetividad" del realizador, es innegable que ella es muy relativa. En primer lugar la elección del tema ya indica una preferencia y la inclusión de tal o cual momento determina una selección que se hace más notoria en el montaje posterior y el sentido que la sucesión de imágenes captadas de la realidad pero recreadas cinematográficamente, puedan adquirir para el espectador.

Dentro de esa tendencia a mostrar hechos reales con una proyección más amplia, es decir, no por los hechos en sí sino por lo que pueden representar dentro del contexto como crítica a la sociedad o al hombre en general, el cine de Gualterio Giacopetti adquirió especial significado. Discutido desde el comienzo, rechazado por izquierdas y derechas con curiosa unidad, Giacopetti inició una forma de

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

documental "negro" con su **Mondo Cane** que encontró enseguida un numeroso y lamentable grupo de seguidores. Y digo lamentable, porque una cosa es lo que Giacopetti hizo en su primera película y otra la selección gratuita de atrocidades que sus imitadores acumularon bajo títulos dirigidos a esa reserva de morbosidad que subyace en buena parte de los espectadores. Y el propio Giacopetti, con su **Mondo Cane Nº 2** y **Mujeres del mundo,** comenzó a enredarse en esa explotación sin fundamento de lo horrible sólo por sus resultados comerciales. **Mondo Cane,** en cambio, con todo lo discutible que puede ser, tenía algo positivo. En primer lugar la forma cinematográfica, ágil, impactante en sí misma sin el respaldo de lo que mostraba; y en segundo término el golpe terrible que todo el film significaba para la indiferencia de un público masivo y refugiado cómodamente en la seguridad de su televisor y sus pantuflas. El humor amargo de muchas escenas ponía en ridículo la búsqueda de exquisiteses que llevan a cabo algunos sectores de la sociedad mientras en otra parte del mundo el horror puede ser elemento natural para seres también humanos. Y mientras en un país los perros eran sepultados en cementerios cuidadosamente diseñados, en otros lugares la muerte del hombre era una simple contingencia. Todo esto armado hábilmente, en contrapunto polémico y provocador, no perseguía una finalidad política —y de allí el rechazo de las tendencias más opuestas— sino que trataba de arrojar a la cara de los hombres esa acumulación de inmundicia para que cada uno se sintiera insultado y aceptara la medida de su responsabilidad. **Mondo Cane** vista así puede valer como película única, sin continuaciones ni imitaciones: un resumen de lo que la gente en procura del confort debe conocer para compartir o conocer por lo menos, el dolor de otros seres humanos. Y llegaríamos así a la conclusión de que **Mondo Cane** vale por encima del propio realizador, ya que su posterior explotación de lo sórdido en otros films no tiene la misma altura y se cons-

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

tituye en última instancia en una especie de vacuna contra el horror para esos espectadores que buscan en lo tremendo una forma de distracción.

Por todos estos antcedentes era esperado con mucho interés el estreno de **Africa, Adiós,** el último film de Giacopetti, motivo de polémicas y hasta de un juicio contra el realizador. Interés que se vio ampliamente justificado por los valores generales de la película y sobre todo porque sin apartarse de su estilo el director le da un sentido que lo hace válido al poner sobre la pantalla hechos reales que por encima de su propia dramaticidad constituyen un documento ilustrativo y dan una visión del problema de Africa que no es posible encontrar en las informaciones de las agencias noticiosas, de cualquier tendencia que sean.

El director no abandona su inclinación por lo impactante, especialmente lo macabro. Junto a Prósperi, que figura como co-director y con su equipo técnico de alto nivel, recogió las imágenes que luego adquirirían forma y sentido a través de un montaje vigoroso, dinámico en cada toma y claro en el desarrollo de la acción aún cuando el texto que la acompaña no siempre pueda ser entendido por la manera en que está dicho.

Aunque las acusaciones contra Giacopetti son muy diversas, sobre todo cuando se refieren a su supuesta defensa del colonialismo, creo que en la medida de lo posible ha conservado su objetividad frente al problema de fondo. Con su cámara recorrió lugares en un viaje que representó un peligro constante para su vida, vivió dentro del drama real, vio las cosas con ojos de extranjero y así las expuso. En el título y en los primeros momentos del film está resumido el porqué de su realización: Giacopetti ve desaparecer al Africa literaria y novelesca de la aventura y surgir en su lugar algo nuevo, sin poesía ni misterio pero con la fuerza de lo irrefrenable. En este cambio entran muchos factores que no analiza sino simplemente registra. Es claro que en la elección de los motivos deben haber jugado di-

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

versos factores, desde su interés por ciertos hechos concretos hasta la imposibilidad material de llegar a algunos lugares en el momento preciso, pero de todos modos hay un enfoque general que pretende dar elementos de juicio sin poner más que lo captado y documentar con ello esa agonía de la vieja Africa que menciona en la presentación y resume en el **Africa, Adiós,** del título.

En última instancia es ésta una película para discutir desde diversos ángulos. Por un lado interesa como complemento de la información periodística sobre un proceso que todavía se está desarrollando; por otro constituye una forma viva de documentar un momento de historia con imágenes que ilustran a los espectadores del presente al propio tiempo que se constituyen en material de archivo. Ya en otro terreno vale la pena considerar la validez o no de este tipo de cine, frente al que un público medianamente informado puede sacar sus propias conclusiones sin ser arrastrado a una toma de posición por el film.

Y en último lugar quedaría por ver si frente a esta forma de cine tiene mucha importancia discutir al autor o resulta más positivo tomar su obra sin buscar las últimas intenciones que lo hayan animado. Todo esto puede ser tratado en pro o en contra, pero lo fundamental es que **Africa, Adiós,** es un film inquietante, realizado con fuerza cinematográfica y por un hombre que si buscó el éxito comercial no eligió el camino más fácil ni la postura más cómoda.

Rosario, 1967.

ROGELIO J. PAROLO

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

UN EVANGELIO SEGUN MATEO

El cine italiano tiene en Pier Paolo Pasolini una figura para la polémica. Y digo solamente el cine, pasando por alto su condición de escritor y poeta, porque hay en sus films suficiente material para la discusión sin que sea necesario recurrir a otros terrenos. Por otra parte, mucho se habla de los escritores que "escriben para el cine" y de los que "hacen cine". Creo que cuando un hombre asume la responsabilidad de crear una película es fundamentalmente un director de cine y no importa si es al mismo tiempo escritor, pintor o músico.

Frente al último film de Pasolini *El Evangelio según San Mateo* las derechas y las izquierdas reaccionaron de manera diversa pero siempre desde una perspectiva exclusivamente política, oponiendo gritos, insultos o dudas por razones que en última instancia no son las fundamentales en una obra de arte. En un terreno intermedio los católicos considerados "post-conciliares" la defendieron (el premio de la OCIC y otras distinciones religiosas son la prueba) y los marxistas que están por el diálogo también la tomaron como una actitud digna de apoyo. Siempre, de todos modos, prevaleció la personalidad del realizador por encima del análisis del film en sí. Hay mucho escrito sobre Pasolini y su *Evangelio*, muchas declaraciones del autor y de quienes colaboraron con él; y leyendo detenidamente ese material pueden encontrarse motivos como para considerar a Pasolini realmente sincero o bien especulando honestamente con el nuevo ambiente en un plan de captación ideológica, sobre todo si se tiene en cuenta que en Italia el ser católico y marxista —o por lo menos comunista— no parece algo fuera de lo común.

Hay contradicciones entre lo que escribe Pasolini al Dr. Caruso, miembro de *Pro Civitate Christiana*, institución que colaboró en la preparación del film, y lo que más ade-

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

lante se informa respecto a algunos problemas con la censura. Pasolini dice al Dr. Caruso que quiere respetar el Evangelio en todas sus partes aunque él como marxista no pueda creer en la divinidad de Cristo. Noticias posteriores hacen saber que Pasolini habría tenido dificultades con la censura porque había suprimido todo lo referente a milagros, y que en última instancia aceptó incluirlos en una parte de la película, todos juntos, para no destruir la unidad del relato que había estructurado. Todas estas cosas interesan poco en realidad para juzgar la obra en sí misma. Pueden servir, a lo sumo, como referencia destinada a comprender algunas de sus debilidades.

Creo que la manera más honesta de ver *El evangelio según San Mateo* consiste en valorar la interpretación que de él hace Pasolini a través de las imágenes y el ritmo cinematográfico, teniendo presente que el autor es marxista sobre todo para tratar de comprender su visión de hechos que naturalmente tienen otro significado para quien tiene fe.

Es preciso señalar en este sentido, que ya en la traducción del título se traicionó el espíritu del autor, porque con evidente intención Pasolini tituló a su película *Il Vangelo secondo Mateo*, suprimiendo la consideración de santo para el evangelista. Pero este es un dato menor.

Uno de los aspectos que distinguen a este *Evangelio*... con respecto a todas las versiones realizadas hasta el presente sobre la vida de Cristo es su concreción visual. La imaginería tradicional y relamida de figuras dulces, coloreadas y lánguidas desaparece totalmente para dar paso a seres humanos, reales, reconocibles. Hay una dimensión popular –claramente buscada por Pasolini– en la atmósfera y en los personajes. Y también de acuerdo con su enfoque, se interesó por todo lo que de revolucionario tiene el cristianismo, sobre todo en la sublimación de la pobreza. Justamente al explicar la forma en que superaría la dificultad de no ver a Cristo como hijo de Dios, es donde Pasolini define los lineamientos del film: "...quiero recrear un mito lírico-épico-popular visto a través

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

de los ojos del pueblo creyente". Y en buena medida esto está conseguido, sobre todo en el tono de reportaje que tiene el relato, con una cámara móvil —a veces excesivamente— que sigue a los personajes, los registra en expresiones cotidianas, los refiere al espectador por medio de miradas indefinidas en cuanto al objeto y pone en imágenes los hechos como si estuvieran ocurriendo, sin esa pesadez monumental de las grandes reconstrucciones históricas. Pasolini no buscó recrear fielmente la tierra, el lugar de la acción, sino que trató de trasmitir un clima, sin lugar y casi sin nacionalidad: hay una generalización que tal vez sea intencional al no definir al pueblo en su carácter racial dejándole en cambio esa condición más representativa de ser simplemente "pueblo". En la primera parte el ritmo es más ágil, basado sobre la visual y casi sin diálogos. Allí es donde hay mayor coherencia formal, con juegos de planos cuidadosamente elaborados y una banda sonora en la que Pasolini busca expresión más que complemennto de la imagen. Los movimientos de grandes núcleos de extras están manejados con naturalidad, y en lo que a interpretación se refiere el trabajo del director consistió en seleccionar los rostros y captar luego expresiones a las que daría sentido posterior con el montaje. Esto da por momentos excelentes resultados, pero cae a veces en un estatismo que no concuerda con el tono casi documentalístico del film, sobre todo cuando se establece un contrapunto de planos dentro del cuadro, determinado por la ubicación de los personajes de acuerdo con una concepción plástica que recuerda necesariamente a Dreyer y de manera muy especial su *Juana de Arco*. Hay por eso una fractura en la unidad de la película, determinada por esta diferencia de tratamiento y, además, por la manera de encarar las escenas donde lo divino no puede ser dejado de lado. Los milagros son —cinematográficamente— esquemáticos y sin emoción, lo que no se ajusta al deseo de "contar la historia desde el punto de vista de un pueblo creyente". Aquí, como en el esteticismo de algunos momentos,

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

pesó más lo que sentía el realizador que la sumisión a la perspectiva elegida.

Temáticamente, Pasolini insistió en el aspecto revolucionario de la doctrina y dio auténtica fuerza a secuencias como la expulsión de los mercaderes del templo. El acierto es menor en la segunda mitad, cuando la imagen sirve solamente para poner a Cristo enumerando las bienaventuranzas o dejando caer su palabra como si estuviera constantemente sobre una barricada. En estas escenas pesa lo hablado y si bien puede notarse el respeto del director por el original también es posible percibir limitaciones en la inspiración. Un detalle original y muy de acuerdo con lo que Pasolini se propuso, es el modo de ver la tración de Judas. Cuando María de Betania vuelca perfumes sobre la cabeza de Cristo y Judas le reprocha el gasto diciéndole que ese dinero hubiera sido mejor aprovechado con los pobres, Jesús le dice que a los pobres los tendrán siempre mientras a El pronto dejarán de verlo. Después de esas palabras Judas decirlo entregarlo a Caifás. Como se ve, una interpretación muy de acuerdo con el espíritu revolucionario que anima al film: cuando Cristo coloca a los pobres en segundo lugar es vendido para el sacrificio. El amor cuenta muy poco en esta versión del evangelio; el cristianismo es para Pasolini una doctrina para fustigar la desigualdad y la justicia, el amor debe estar centrado allí, de otra manera no le encuentra sentido. Aun el sacrificio y la muerte tienen como meta la redención del hombre en su faz humana. Son un impulso para sacarlo de su esclavitud, de la ignorancia, de la sumisión. Y el sacrificio que muestra Pasolini es cruel, sangriento, conmovedor. Es la muerte de un hombre por y para los demás hombres. Una interpretación del evangelio que es lícita por la honestidad de quien la realiza y porque está en un nivel popular no logrado hasta ahora. Un sacrificio sin teología pero lleno de emoción y expresado por medio de un concepto estético personal e inquieto.

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

El Pasolini de este *Evangelio según Mateo* es mucho más interesante y más claro que el de *Accatone*, un film que sigue pareciéndome desagradable y no logrado. La nueva fuerza del contenido reside no sólo en el planteamiento ideológico sino en los valores formales que se concretan por encima de los desniveles señalados. Y en esta relación de fondo y forma es donde deben buscarse los motivos para coincidir o disentir con lo que propone el autor.

Rosario, 1967.

ROGELIO J. PAROLO

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

Artes plásticas

Hacia el diálogo por el OP-ART

Hay un aspecto de la relación "creador-espectador" que necesita ser clarificado, para un mejor entendimiento, para una auténtica posibilidad del indispensable diálogo. Y es la resistencia presentada por un alto porcentaje de espectadores del quehacer plástico, hacia las nuevas formas expresivas del arte. Una resistencia que parte de la desubicación frente a la época, más que frente al arte. No se trata ya de los tradicionalistas frente a los innovadores, sino del neófito frente a la expresión artística que le obliga a movilizar su intelecto para captar el lenguaje utilizado. Leíamos hace poco tiempo, en un atinado ensayo sobre la resistencia del hombre medio para aceptar las nuevas expresiones plásticas, que si bien todos —hablaba del hombre común en el sentido de su conocimiento del arte— se negarían a salir a la calle vistiendo trajes de época, a viajar en carreta o manejar aquellos ridículos medios de transporte de principios de siglo, en cuanto al arte plástico se refiere no aceptan nada que no sea lo fácilmente reconocible; el paisaje, el árbol, la planta, el horizonte visible e identificable, el animal morfológicamente estructurado. No aceptan la visión interior de ese paisaje, rechazan de plano lo que comunmente se denomina "arte abstracto", la visión personal, subjetiva, interiorizante del objeto que es llevado a la tela o al material utilizado, luego de un desfaenamiento de la realidad concreta. Es decir, que este grupo se ha adecuado al medio actual y sus modas, se ha integrado con todo lo que signifique confort y moderna, pero se niegan sistemáticamente, obsecadamente a reconocer arte en obras que no respondan a esquemas pre-

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

concebidos. Nada digamos cuando se trata del "op art", el arte óptico, el arte visual por excelencia, que ofrece maravillosas perspectivas al observador, además de su significación como aporte al arte con el basamento de la técnica; del espacialismo, del movilismo, y de tantas expresiones como da la multifacética inquietud de los creadores. Los profanos que miran despectivamente un "op art" situándolo desaprensivamente en el campo de la "simple cosa geométrica", así, como restándole toda importancia creativa, ignoran —porque se empeñan en ignorar— la belleza, la armonía, la vida que surge de la combinación de las formas aparentemente más simples. No quieren ver la importancia que las formas tienen entre sí en su trabajo de relación y tampoco admiten la magia que surge de los cuadros "op", donde, como dice Caron, "los círculos se entrecruzan, vibran, se rechazan y se atraen mutuamente sorprendiendo con su belleza, su perfección y su misterioso movimiento".

Estamos hablando —esto hay que entenderlo bien— de artistas que han hecho su trayectoria en un estudio permanente de las posibilidades visuales. Una forma de pintura llama "generativa", donde se ha tomado como base la circunferencia y donde su atracción está en la maravillosa concresión del proceso. Y que se llama generativa, porque está engendrando, produciendo, generando movimiento, es decir, belleza.

A la inversa del movimiento "pop", el "op" no ha sido nunca agresivo, con rupturas estridentes ni rebeliones más o menos justificadas. Si algún "anti" puede adjudicársele es el de la anti-inmovilidad. Que es nada menos que la invitación formal al espectador para producir su propio recreamiento estético. Con una vibración vital, dejando una imagen extraña e inaprensible, va produciendo en la medida en que el espectador lo sugiere, círculos que juegan en la tela, rindiendo el fenómeno óptico que hace del cuadro una cosa viva, que nos provee del asombro

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

indispensable para preguntarnos en qué medida somos nosotros los autores del cuadro, hasta qué punto esa pintura generativa, la estamos creando con nuestros ojos con nuestra sensibilidad. El autor "op" o cinético (que se aplica a todos los fenómenos que tienen como base el movimiento) nos da la palanca con la que seremos capaces de mover el mundo visual imaginativo, con los poderes inasibles de la fuerza, el color y el movimiento.

Conscientes de nuestra obligación de aclarar panoramas que permiten etapas conflictivas entre el espectador común y la obra de arte, alejándolo de una verdadera comprensión del hecho plástico, insistimos —insistencia que está justificada por las comprobaciones que a diario hacemos sobre esta problemática incidente— sobre el aspecto abstracto de la cuestión pictórica. La inter comunicación entre la obra abstracta y el espectador, es de difícil gestación. La abstración —aunque neguemos validez al término lo usaremos para no crear más confusión— significa una forma de expresión marcadamente subjetiva, interiorizante, que responde a motivaciones íntimas, en las cuales, difícilmente, tenga cabida el espectador tomado como co-autor de la obra de arte. El artista serio y responsable, llega a trasmitir una emoción aún con trazos aparentemente caprichosos e inidentificables, porque está generando emociones, palpitación vital, sensaciones. Tal el caso de la pintura generativa, cinética, óptica, espacialista. Es menester entonces que el artista esté virtualmente colmado por el ansia creadora, para que su obra, aún ofreciendo escollos a los no iniciados, desprende de ella el material indispensable para entablar una comunicación coherente con el espectador. Pero, ¿qué ocurre con los pseudos abstractos? Que utilizan maliciosamente el pretexto del "impulso interior" para garabatear las telas o papeles, revestirse con un falsificado esoterismo, destruir toda posible comunicación —por falencia de medios—

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

y tornarse inaccesible a todos. Los que conocemos el truco, les descubrimos facilmente el juego, pero los otros, abandonan ante la imposibilidad de captar "un mensaje" que por otro lado, es inexistente. Pero ellos no lo saben y se retiran con una sensación frustrante que los acusa de insensibilidad cuando en verdad, están demostrando una sagacidad inconsciente de alto valor. En el arte la actitud lúdica no puede ser esgrimida como un recurso formal. El juego está permitido sólo fugazmente y en los casos en que toda una experiencia artística ha facilitado los medios y el clima como para ejercitarlo con dignidad. Con el socorrido pretexto del "vocabulario interior" —tan interior que es imposible rastrearlo hasta en su condición de vocabulario— los pseudos abstractos, embadurnan telas con sorprendente desparpajo, como que el campo del arte es tan amplio que permite el tránsito de espesas insolencias, hábilmente mezcladas entre las genuinas expresiones, entre la auténtica creación. Pensamos en esos "abstractos" que explotan con lúcida conciencia, en beneficio inmediato, una forma de expresión que llevando un rótulo auténtico les permite con las mínimas exigencias ocupar, así sea fraudulentamente y por limitado tiempo, un área exigüa en el campo del arte. Que estos elementos humanos entrados de rondón en la reunión de los creadores son los que crean los conflictos, los que dan nacimiento o fortalecen la incomunicación entre el espectador común y la obra de arte. Para ese espectador medio, defraudado en primera instancia, no caben las apelaciones por muy bien fundamentadas que ellas estén y condenan —reconocemos que en muchos casos injustamente— a todos aquellos que con elementos extraídos de su angustiada vivencia interior, realizan la auténtica creación visual.

En una reciente conferencia sobre el "pop art" y el "op" se expuso medulosamente los estratos que posibilitaron estas actitudes estéticas o aestéticas. El público —en

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

su mayoría ajeno al quehacer plástico— seguía con marcado interés la exposición. Cuando se llegó a la ilustración por medio de diapositivas, con buen criterio se comenzó con los primeros informalistas, las primeras expresiones abstractas y el público fue despertando a una lógica curiosidad. Se llegó a los "pop", no a los nuestros —que carecen por completo de originalidad— sino a los precursores del movimiento revolucionario. Y se pasó al arte generativo, óptico, cinético y era tal la belleza de sus expresiones que una exclamación de asombro gozoso se escuchó en la sala. Se había establecido la comunicación, no ya frente a la obra misma, sino a través de un reproducción, pero el "op art" legítimamente había llegado a su blanco: el espectador. Se había iniciado el diálogo, el más hermoso diálogo posible en este mundo del arte; entre el creador que realiza aperturas válidas y el público —neófito— que recibía el sensible reclamo de una comunicación posible. No era el paisaje, ni el hombre, ni la naturaleza. Era la geometría convertida en arte visual. Era la reacción de la sensibilidad frente a la belleza liberada de la materia. Una metamorfosis capaz de acercarse hasta las profundidades más recónditas del hombre para exigirle el estremecimiento que genera la comunicación.

Rosario, 1967.

LUJAN CARRANZA

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

DEL CUADRO AL LIBRO

Desde la cátedra universitaria, desde la tribuna de las más importantes instituciones culturales del país, desde las páginas de "La Prensa", "La Capital" y otros grandes órganos de prensa, y desde nuestra misma revista, el profesor Eduardo A. Dughera viene hace ya tiempo trabajando con intensidad, en profundo, en torno de la problemática de la correspondencia de las artes, partiendo para ello de un sólido conocimiento de los principios estéticos que rigen cada campo de la creación (plástica, cine, literatura, música). El fruto de esa investigación, en una especialidad casi inexplorada en el país — sólo Angel Battistessa lo ha hecho en algunas oportunidades— llega ahora al volumen, en *Del cuadro al libro,* (1) que reúne los más importantes ensayos que sobre la temática ha escrito Dughera, y que se edita con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes.

En la metodología aplicada por el autor —de una interior coherencia, pese a abordar la problemática desde variados ángulos— el núcleo principal de sus trabajos se dirige al rastreo del tratamiento de ciertas temáticas comunes por distintos autores en cada arte; y lo hace en un sentido sincrónico y sinfrónico, es decir, observando por un lado cómo el enfoque literario, plástico, musical o cinematográfico de un cierto motivo muestra una coincidencia esencial en artistas coetáneos, como expresión de una sensibilidad común, generacional, y cómo, por otro lado, ciertos asuntos reclaman el interés de creadores de distintas épocas, si bien son tratados con diverso espíritu o modalidad, y conforme con las técnicas propias de cada arte.

De este enfoque se deducen dos principios básicos: que no existen límites ni vallas entre las artes, que entre sí cons-

(1) Bs. As., ed. Huemul, 1967.

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

tantemente colaboran en las múltiples búsquedas expresivas del hombre, complementándose, ampliándole sus perspectivas y puntos de vista, y a la vez que ello no significa en ningún momento la anulación de la personalidad creativa del artista, que imprime siempre su sello personal, irrenunciable a cada obra.

Con agudo sentido crítico, y apoyándose en un riguroso análisis de formas y contenidos, Dughera pone en evidencia también los peligros que puede encerrar las transposiciones o colaboraciones artísticas (por ejemplo, la adaptación de novelas al cine), cuando ello se hace no respetando las normas básicas y los principios técnicos de cada arte, o cuando en la trasposición se traiciona el espíritu de la obra original (ejemplos opuestos: la excelente adaptación de Pabst del "Quijote" y la desvirtuante versión de Vadim de "Las amistades peligrosas").

Completan el volumen algunas semblanzas de artistas, que complementan el enfoque al documentar los rasgos más singularizadores de sus personalidades, a través sobre todo de la relación de sus experiencias humanas con la creación particularmente valiosos los trabajos sobre Fausto Burgos, Cocteau y Claudel.

Juan Alberto Piccolini, con evidente conocimiento de la materia, ha aportado a este volumen una excelente selección de ilustraciones, donde se visualizan las correspondencias apuntadas.

E. C.

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

SINTESIS CRITICO - BIBLIOGRAFICA

* El Concurso Literario de Necochea, que este año adquirió un relieve especial al otorgarse una alta recompensa ($ 100.000,—) en tres géneros: ensayo, novela y poesía, consagró en la categoría ensayo a una importante obra: **El ocultismo y la creación poética,** de Eduardo A. Azcuy (Ed. Sudamericana, 1966). Con gran rigor metodológico, y con singular hondura crítica, Azcuy penetra en el complejo e inaferrable proceso de la creación poética, tratando de desentrañar algunos de los factores esenciales que concurren a la misma, en especial las tendencias de tipo místicas; es de particular valor la segunda parte, donde el autor estudia la obra de los principales autores franceses de fines del siglo anterior y principios de éste: Baudelaire, Rimbaud y Daumal, entre otros, revelando con bien manejada documentación la relación que esos creadores tuvieron con las ciencias ocultas, a la vez que ensayando una personal interpretación de la tradición hermética.

El jurado consideró en particular el ensayo **Ricardo Güiraldes,** de Juan Carlos Ghiano, (ed. Pleamar, 1966), pero no obstante sus méritos, lo dejó fuera de concurso por tratarse de una reedición corregida, del volumen que Ghiano publicara para las ediciones Culturales Argentinas.

Seis menciones especiales se otorgaron en el género: a **De la magia y por la leyenda,** de Haydée M. Jofre Barroco (Emecé, 1966), un documentadísimo y personal estudio de la cultura negra en Brasil y las relaciones de la literatura con el folklore de dicho país, que la autora conoce en profundidad; a **La generación del 98,** de José Blanco Amor (Ed. Falbo, 1966), quien, a la extensa bibliografía crítica existente sobre la temática, aporta una original visión en cuanto sondeo de esa generación desde un ángulo proyectivo americano; a **Leyendo a Alfonsina Storni,** de Julieta Gómez Paz (Ed. Losada, 1966), lúcido análisis textual de sus principales obras líricas; a **Sociología del tango,** de Julio Mafud (Ed. Americalee, 1966) conjunto de ensayos de interpretación interna y evolutiva de nuestra música popular, con enfoques sociológicos y literarios convergentes, que aportan nuevos juicios valorativos acerca de ese fenómeno de nuestro ser nacional; a **De la mala vida porteña,** de Rodolfo Kusch (Ed. Peña Lillo, col. La Siringa, 1966), inteligente indagación en la psicología porteña a través principalmente del lenguaje; y a **Sesshu y la pintura Zen,** de Osvaldo Svanascini (Ed. Instituto Argentino-Japonés de cultura, 1966), excelente trabajo de crítica de arte, sobre ese poco conocido campo de la plástica oriental, y de influencia sobre las formas contemporáneas.

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

* Se está intensificando en Rosario la actividad editorial, por mucho tiempo lamentablemente letargada, en gran parte por la inexistencia de una empresa que asuma esa función comercial y cultural. A las ediciones del Instituto Argentino de Cultura Hispánica, cuya colección "Hispanoamérica" se comenta en artículo aparte, hay que agregar las publicaciones de la Facultad Católica de Humanidades, que en 1966 lanzó un ensayo de Miguel Angel De Marco: **Abogados del Antiguo Rosario** y el primer volumen de su colección de Manuales: **Lengua y redacción periodística,** de Eugenio Castelli; inteligente investigación histórica el primero, trabajo fundamentalmente didáctico el segundo.

Por su parte la Biblioteca Popular "Constancio C. Vigil" lanzó entre 1966 y 1967 varios volúmenes, en un esfuerzo sin dudas encomiable, y con excelente presentación gráfica; muy desigual es la calidad de las obras editadas. En poesía, lo más rescatable lo constituyen los **Poemas** de Rubén Sevlevar, que obtuvieran el premio de Poesía de la Dirección de Cultura de la provincia, donde a un lenguaje conscientemente elaborado se añade un auténtico sentimiento lírico; reiterando los valores de sus volúmenes anteriores, reúne méritos destacable **Poemas de la flor,** de Alberto C. Vila Ortiz, que muestra un momentáneo abandono de su tendencia a las formas prosísticas, para ajustarse a un verso mucho más ceñido donde lo esencial se concentra en los valores intrínsecos de la palabra desnuda. En la obras narrativas son excelentes, por su mezcla bien dosificada de realismo y humor, **Caramba** de Carlos Arberto Garramuño y **De criaturas triviales y antiguas guerras,** de Miguel Brascó; buenos técnicamente, aunque muy alejados de sus logros esenciales **(Salón de billares,** sobretodo), los cuentos de **Principio y fin,** de Jorge Riestra; intento completamente malogrado la novela **La vuelta completa** de Juan José Saer (que para nosotros sigue siendo nada más que el cuentista de **En la zona),** y en nada justificable literariamente la publicación de los cuentos **Los años de un día** de Alberto Lagunas. Excelente el ensayo **Realidad interna y función de la poesía** de Edgard Bayley.

En la colección **Alto aire,** de poetas rosarinos, que edita Colmegna, el último título aparecido fue **Cielo sin goznes,** de Ferdinando Ricci, donde el autor ha alcanzado una plenitud indudable en el manejo de sus recursos líricos, y ofrece una integral visión del mundo y del destino del hombre, con hondo latir existencial.

* Mientras Eudeba se encuentra en plena reorganización administrativa, y sólo se limita a reeditar algunos títulos agotados y muy reclamados, u obras ya contratadas, sus anteriores directivos, renunciantes cuando el conflicto de las Universidades, constituyeron el Centro Editor de América Latina, saliendo al mercado con una numerosa lista de títulos. Siguiendo el criterio que antes primara en la serie del Siglo y Medio de Eudeba, lan-

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

zaron la colección del Encuentro, reeditando algunas obras argentinas de años atrás, y ya no localizables en librerías; entre los títulos vueltos a exhumar destacamos sobre todo **Rosaura a las diez,** de Marcos Denevi, **El Páramo** de Orgambide y algunos títulos importantes de nuestro teatro, como las obras de Eichembaulm y de Cuzzani. Valiosa es también la colección de **Teoría y crítica,** donde han aparecido algunos breves pero densos ensayos, como **El concepto "literatura"** de Raúl H. Castagnino, lo mejor de la serie; no consideramos tan felices los títulos publicados de la serie España e Hispanoamérica, donde los estudios de autores u obras aparecidos, tal vez por demasiado ceñidos a un limitado número de páginas y a un criterio de divulgación, se quedan en lo superficial, en lo anecdótico, careciendo de hondura crítica.

* Bernardo Verbitsky, autor argentino que está cobrando una innegable actualidad en el panorama literario, con la reedición de algunas de sus obras fundamentales **(Villa Miseria también es América, Un noviazgo, Calles de tango),** ha dado una voluminosa novela, **El hombre de papel;** libro donde el autor vuelca sus más agudas experiencias vitales a lo largo de un extenso período de la vida argentina contemporánea, amalgamando páginas narrativas de excelente factura literaria con otras evidentemente signadas por un estilo periodístico, con las que se intercalan notas, apuntes, observaciones, muchas circunstanciales; tiene el mérito esencial de estar conducida por la permanente presencia de su espíritu, que confiere una interna unidad esencial al aparente caos de su estructura general. (Editorial Jorge Alvarez, 1966), constituyéndose en un agudo testimonio social.

* Enriqueciendo el todavía no agotado caudal de nuestra literatura regionalista, Atols Tapia ha enfocado la realidad de la explotación cañera en Jujuy, en las páginas de su novela **El amargo azúcar de las cañas** (Stilcograf, 1966), premiada en Necochea, en la categoría novela. Hondas calas en la problemática social se entrelazan con páginas de ágil costumbrismo, donde juega un rol esencial el hábil manejo del diálogo.

* Una importantísima labor de investigación, acompañada por su divulgación a través de valiosísimas y bien cuidadas ediciones, está llevando a cabo el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de La Plata, que dirige el profesor Raúl H. Castagnino; el último volumen publicado está dedicado a Ramón del Valle Inclán, y reúne trabajos críticos de Arturo Cuadrado, Valentín de Pedro, Gustavo Caraballo, Mariano Montesinos, Guillermo Díaz Plaja, Patricio Esteve, Luis Seoane, Angel Battistessa, Emilio Carilla y Delfín Leocadio Garasa, entre otros. Destacamos en particular el enfoque de Battistessa, de gran lucidez en el análisis, el informadísimo estudio de Esteve, y la introducción de Castagnino.

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

* Un personal aporte crítico a la problemática de nuestra literatura nacional contemporánea, ha hecho Federico Péltzer, en un extenso ensayo que ha publicado la revista **Cuadernos del Idioma,** de la Fundación Pedro de Mendoza, en su Nº 7 (Febrero de 1967), titulado **Panorama de la última novelística argentina;** destacando particularmente el hecho de que la novela argentina ha aportado a la literatura continental una visión en profundo del hombre, estudia de manera particular **Sobre héroes y tumbas,** de Sábato, **Bomarzo** de Mujica Láinez, **Rayuela** de Cortázar y **El banquete de Severo Arcángelo,** de Marechal, haciendo luego referencia a otras obras últimas; si no coincidimos plenamente con la selección que en esta última parte hace de las obras representativas (no creemos justificada la inclusión de **Los herederos de la promesa** de Murena, o **Al vencedor** de María Lynch, por ejemplo) es el suyo un panorama orientador y hecho con acierto crítico.

* Borges llega al disco; a la aparición de este número no hemos podido todavía juzgar la grabación de sus poemas, hecha por él mismo para el sello AMB Discográfica, pero no queremos dejar de destacar este tipo de iniciativa, que sirve para acercar a nuestros escritores a mayores públicos, y dar otra proyección a sus obras líricas.

* Algunos nombres claves de la novelística italiana contemporánea, llegan nuevamente a primer plano, a través de editoriales argentinas. De Cesare Pavese prosigue la reedición de sus obras: Siglo Veinte acaba de hacerlo con **La luna y las fogatas,** su más importante novela, en la versión castellana de Romualdo Brughetti que antes lanzara Losada.

De Alberto Moravia, que Losada publicara el año anterior su última novela **La atención,** profunda inmersión en los vericuetos psicológicos de un creador literario —aunque con sus consabidas incursiones en lo erótico morboso— se ha dado ahora a conocer la traducción de su libro de ensayos **El hombre como fin,** que reúne escritos y artículos que Moravia diera a conocer en distintos diarios y revistas italianos, desde el período de sus primeros libros. Su valor esencial radica en que los mismos nos dan una clara formulación de sus principios estéticos, principalmente en lo que hace a la novela.

De Italo Calvino la editorial Sudamericana publicó en estos días su libro de narraciones **Las Cosmicómicas,** que se ubican en la línea de sus anteriores **Las dos mitades del Vizconde,** el **Barón Rampante** y **El caballero inexistente,** es decir relatos donde traza alegorías ubicables en distintas épocas históricas, pero de sentido y proyección actuales. Las principales teorías sobre la formación del cosmos le sirven de pretexto para trazar una integral filosofía del hombre, con fino humor y agudos trazos satíricos.

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

En España, Seix Barral, que ya premiara **El Jardín de los Finzi-Contini,** ha publicado ahora en su primera versión española, las anteriores **Historias de Ferrara** de Giorgio Bassani —incluída **Los anteojos de oro** (editada separadamente por Emecé) y **La larga noche del 43,** que sirviera de tema a una excelente película—, con los que podemos apreciar la totalidad de su obra narrativa.

La misma editorial lanzó recientemente la última novela de Guido Piovene, **Las furias.**

* Entre las últimas novedades llegadas de Chile, destacamos muy particularmente **Este domingo,** nueva novela de José Donoso, uno de los mejores escritores de la actual literatura trasandina. En esta narración (editada por Zig-Zag), el autor de **Coronación,** vuelve a incursionar, como en aquella su primera y consagratoria novela, en ese peligroso filo de navaja que es la frontera entre los polos opuestos de la sociedad chilena, internándose en los complejos problemas psicológicos que se derivan de las relaciones entabladas entre seres de distintas esferas. La decadente sensibilidad de una mujer de alta burguesía, que llevada de confusos sentimientos y queriendo evadir su propia frustración vital, intenta salvar a un joven delincuente, protegiéndolo o creyendo hacerlo en su enfermiza obsesión, y la no menos confusa rebelión de éste, que ante esa pretendida caridad no ve otra cosa que una violenta violación de su voluntad, exenta de auténtica caridad, dan lugar a una intensa trama de choques, cuyo clima esencial está dado por esa angustiante sensación de un mundo moral en descomposición. Sin alterar el lugar singular que en su creación mantiene **Coronación, Este verano** reafirma las cualidades técnicas de su autor, su fundamental sentido de la construcción y su rigor estilístico.

* También de Chile nos llega **Detrás de las máscaras,** de Daniel Belmar (Zig-Zag), el escritor argentino-chileno; el celebrado creador de **Coirón,** intenta aquí con éxito moverse en otros planos expresivos, incursionando sobre todo en la narración a través de diversos planes simultáneos de acontecer.

La misma editorial Zig-Zag acaba de editar **La decisión,** del uruguayo Jorge Musto, que obtuviera un premio estímulo en el Congreso Hispanoamericano de Novela de ese sello editor; el autor de **Un largo silencio,** trabaja aquí con un sentido técnico nuevo, manejando planos de tiempo y puntos de vista diversos, para dar ángulos distintos de un mismo conflicto psicológico, aunque sin lograr evitar la caída en una oscuridad expresiva y en cierta confusión narrativa.

* Una nueva editorial ha aparecido en Chile, con un ambicioso plan de publicaciones: la editorial Santiago. De ese sello nos ha llegado el pri-

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

mer volumen: **Un provinciano en Santiago,** selección de artículos de costumbres de Jotabeche, realizada por el excelente crítico Pedro Lastra, autor también de la medulosa introducción crítica y de las notas al texto.

* Colmegna, de Santa Fe, que en los últimos dos o tres años está tomando un importante impulso promocional, y variado sus criterios editoriales hacia una presentación gráfica moderna, acaba de lanzar una importante novela de Carlos Catania: **La ciudad desaparece,** que, aparte de sus méritos formales, deja latir con intensidad el alma de la Santa Fe actual (que sólo marginalmente alcanza a insinuar Saer en su última novela).

* Dos facetas distintas de su labor personal, asoman en los dos últimos volúmenes de Romualdo Brughetti (editados por Losada): **Pintura italiana del Siglo XX,** hondo análisis crítico de esa particular zona de la plástica contemporánea, y **Corona de cielo para tanta lágrima,** conjunto de poemas donde una clara comunicatividad expresiva deja expander una auténtica sensibilidad lírica. Señalamos particularmente sus **Evocaciones,** donde el mundo europeo despierta en él cálidas identificaciones con la belleza, aflorando en ello su fino sentido estético.

* Dos jóvenes poetas: Horacio Salas y Osvaldo Rossler, a los que en este mismo número el presbítero Rogelio Barufaldi dedica un inteligente estudio, han alcanzado un meritorio reconocimiento al ser incluídos entre los diez finalistas del premio Dodero, junto a nombres ya consagrados y de larga trayectoria creativa, como Marechal, Girri, Molinari y otros. Al cierre de la edición no conocíamos aún el dictamento final del jurado, pero creemos que ya esa selección asume para ambos una proyección extraordinaria.

* Siempre en el campo de la lírica, señalemos que en el premio Poesía de Necochea (repartido entre cuatro autores, dictamen objetado por uno de los elegidos), la única presente en la IV Fiesta de las Letras y por tanto la única que recibiera la' recompensa, fue la mendocina Graciela de Sola, que alterna la poesía con su labor de crítica, investigadora y docente en la Universidad de Cuyo. Su libro premiado fue **El mar que en mí resuena,** que editora Colombo publicó en 1965.

* En la serie de antologías que integran las Ediciones Culturales Argentinas, de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación, aparece en estos días un volumen dedicado a **Pedro Henríquez Ureña.** Si bien por un erróneo criterio de la editorial en la portada del volumen aparece Ernesto Sábato como autor del libro, y la solapa se dedica a trazar una semblanza del autor de **Sobre héroes y tumbas,** su función —como él mismo muy honestamente lo ha hecho notar en una carta que dirigiera a la

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

citada Dirección de Cultura— fue sólo la de prologuista, mientras que la tarea —no menos responsable y fundamental en el volumen— de selección de los textos y redacción de las notas que anteceden a cada grupo, fue realizada por los profesores Carmelina de Castellanos y Luis Arturo Castellanos, que evidencian una aguda compenetración con la obra y el espíritu del gran ensayista americano, cuyo pensamiento resumen en sus breves pero profundos apuntes introductivos.

* En el campo de la literatura hispanoamericana son escasísimos los ensayos que analicen las expresiones narrativas contemporáneas con cierta profundidad, ya que lo que lo han hecho se han mantenido siempre en las esquemáticas divisiones por temática o en los juicios basados en la mayor o menor atención a los conflictos sociales. Luis Harss, en **Los nuestros** (ed. Sudamericana) intenta un análisis más en hondura de un grupo de autores fundamentales en las actuales letras continentales: Carpentier, Asturias, Borges, Guimarâes Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. Si bien el empleo constante de elementos extraídos de entrevistas realizadas personalmente a los mismos escritores, lo lleva frecuentemente a las anotaciones biográficas o al registro anecdótico, no deja por ello de ofrecer juicios críticos orientadores, enriqueciendo así una bibliografía aún pobre en la materia.

* Una obra clave en el desarrollo de las últimas tendencias en la novela argentina, por ser de las primeras que abordó el tratamiento psicológico de la problemática de la adolescencia, **Alamos talados,** de Abelardo Arias (de quien acabamos de conocer otra novela importante: **Minotauroamor,** que comentamos aparte), llega a su sexta edición, inaugurando la colección **Indice** de editorial Sudamericana, serie destinada a reeditar obras claves de las letras contemporneas.

* Dos obras extranjeras han provocado últimamente revuelo, al convertirse en ruidosos "best-sellers", tal vez excesivos como suelen ser los "bestsellers", pero que responden a ciertos valores indiscutibles: **La bastarda,** desprejuicada novela de Violette Leduc (ed. Sudamericana), y **A sangre fría,** casi periodística narración de un dramático hecho policial, de Truman Capote (editorial Noguer).

* José Blanco Amor, que obtuviera una mención en Necochea por el ensayo sobre la generación del 98, fue uno de los distinguidos por el

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

premio Novela en el mismo certamen, con **La misión** (ed. Gouncourt), excelente expresión narrativa, donde a una forma rápida pero ágil se auna una análisis psicológico profundo en torno de un núcleo de seres anhelantes de amor, de entrega, en un marco de conflictos actuales.

* Formulamos a continuación una rápida reseña de algunas de las novedades literarias últimamente aparecidas: **Los exilados,** de Gabriel Casaccia (ed. Sudamericana), escritor paraguayo que ganó con ella el premio Primera Plana, novela de contenido fundamentalmente social; **Los relámpagos lentos,** de Manuel del Cabral (ed. Sudamericana), relatos fantásticos; **El medio pelo,** polémica obra de de Arturo Jauretche, que ha provocado singular repercusión (ed. Peña Lillo); **Un pequeño café,** de Marco Denevi, breve trazo narrativo del mundo burocrático porteño (ed. Calatayud); **Historias de la Argentina,** relatos de ambiente nuestro, producto de las experiencias recogidas en el país por el escritor español Fernández Quiñones (Ed. Alvarez); **15 poetas norteamericanos,** excelente antología bilingüe realizada con acertado criterio por Alberto Girri (ed. Omeba); **Siberia blues,** nueva novela del autor de otra buena prueba narativa: **Nosotos dos** (Sudamericana); **La creciente,** incursión de Silvina Bullrich en un ambiente distinto (Sudamericana); **Cuentos tristes,** recopilación de relatos breves publicados antes aisladamente por Marta Lynch, algunos de excelente factura, (ed. Centro Editor de América Latina); **Opus dos,** de Angélica Gorodischer, incursión en el género fantástico de la excesivamente publicitada autora de **Cuentos con soldados** (Ed. Sudamericana); **Como un perro,** novela de clima psicológico similar al de otras obras de Horacio H. López (Sudamericana); **Otro verano,** poemas de Juan José Hernández (Sudamericana); **Una pequeña muerte**, interesante novela de Víctor Sáiz (Ficción); **Introducción a la literatura argentina** de Guillermo Ara (Columba) esquemático aporte didáctico de este crítico, que también acaba de darnos **Los argentinos y la literatura argentina** (Huemul), grupo de personales ensayos sobre temática de nuestra literatura nacional; **Tiempo de carpintería,** buena prueba lírica de Carlos Alberto Débole (ed. Nexo); **Recuerdos literarios,** superficiales notas de Fermín Estrella Gutiérrez (Losada); **La mujer,** nueva serie de las "Crónicas" de editorial Alvarez, como las anteriores muy despareja en calidad; **Los rostros y el amor,** refirmación de la capacidad lírica del autor de **Hombre callado,** Sigfrido Radaelli (Sudamericana); **Al norte del paralelo 28,** interesante estudio de la historia y la realidad chaqueña a través del documento literario, de Guido Miranda (Ed. Norte Argentino); **Hombres y paisajes,** donde Salomón Wapnir reúne sus numerosos artículos de viajes (Ed. Claridad).

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

* Y una revisión de las novedades en materia de revistas literarias o de arte: Con elogiable empeño y regularidad, Luján Carranza ha llegado al 8º número de sus cuadernos **Forma y color,** donde pese a la brevedad de su contenido, se ofrece un actualizado enfoque de las artes plásticas, con agudo sentido crítico; con su ya asentada modalidad de tratamiento periodístico pero con hondura de temas de actualidad, tanto político-sociales como culturales y artísticos, ha ya lanzado 35 números mensuales **Cuadernos del Sur,** revista editada por escritores de Argentina, Chile y Uruguay; la fundación de Pedro de Mendoza, conjuntamente con la editorial Codex, prosigue editando la revista **Cuadernos del Idioma,** cuyo número 7 ofrece, junto al mencionado estudio de Péltzer sobre novela argentina, un excelente trabajo crítico de Francisco Ayala sobre Quevedo, y otros materiales de valor acerca de lengua y literatura hispánicas; el Nº 156, correspondiente al 1er. trimestre de este año, ha lanzado **Señales,** orientado ahora ya decididamente a la información crítico-bibliogrfica mediante el sistema de fichas desmontables; el **Boletín de Literaturas Hispánicas** de la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario ha dedicado su Nº 6 a una serie de ensayos sobre la obra de Julio Cortázar, entre los que destacamos los de Rosa Boldorri y de Nelly Donni de Mirande, mientras observamos como incompleta la bibliografía ofrecida; una revista de innegable calidad es la que desde el año pasado publica en París, pero en lengua castellana, Emir Rodríguez Monegal: **Mundo Nuevo,** que en abril de este año llegara a su 10º número, con valiosas colaboraciones de los más destacados escritores de Hispanoamérica, y abundante información sobre nuestras letras continentales; a 26 números ha llegado ya **Bibliografía Argentina de Artes y Letras,** publicación del Fondo Nacional de las Artes, que dirige Raúl Augusto Cortázar, y que entre sus compilaciones especiales ha ofrecido recientemente una importante bibliografía sobre la literatura fantástica en el país; numerosas y valiosísimas firmas aúna en sus páginas la revista **Testigo,** que dirige Sigfrido Radaelli, cuyo Nº 4 estuviera particularmente dedicado a las altes plásticas actuales, con buen material gráfico ilustrativo; revista de ideas, dirigida a problemáticas hispanoamericanas, se autotitula **Sol de América**, cuyo primer ejemplar apareciera a principios de año, dirigida por Aníbal Otero; mientras lamentamos la injustificada desaparición de **Selecciones Folklóricas** que para Codex dirigiera Raúl Augusto Cortázar, celebra sus 35 años **Sur,** la revista de Victoria Ocampo, que tantos valores de la literatura europea hiciera conocer entre nosotros.

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

aries
librería

grabados
litografías
dibujos
reproducciones

Entre Ríos 687
T. E. 41946
ROSARIO

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

Ediciones del
INSTITUTO ARGENTINO DE CULTURA HISPANICA DE ROSARIO

Colección HISPANOAMERICA

TRES NOMBRES EN LA NOVELA ARGENTINA

Arlt - Mujica Láinez - Sábato
por CARMELINA DE CASTELLANOS

EL CUENTO EN LA ARGENTINA

por LUIS ARTURO CASTELLANOS

TRES PLANOS EN LA EXPRESION LITERARIA HISPANOAMERICANA

La narrativa regional — Evolución de la novela argentina — Proceso estructural de la narrativa hispanoamericana.
por EUGENIO CASTELLI

Próximos títulos

Vargas Llosa y la actual literatura peruana

por ROSA BOLDORI

La interioridad en la literatura argentina

por ROGELIO BARUFALDI

En venta en todas las librerías.

Pedidos: Editorial COLMEGNA
San Martín 2546
Santa Fe

Instituto Argentino de Cultura Hispánica
Rioja 1052 — ROSARIO

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