

## En este número

Lauro Ayestarán: EL FOLKLORE MUSICAL EN LA OBRA DE PEDRO FIGARI. — Leopoldo Zea: FENOMENOLOGIA DE LA DERECHA. — LA REALIDAD DE AMERICA (Editorial). — Enrique Azcoaga: DE MI DIARIO. — Guillermo de Torre: EL SENTIDO DE UN HOMENAJE A ANTONIO MACHADO. — J. Carmona Blanco: UNA ENTREVISTA A CARLOS MUÑOZ. — H. García Robles: JORGE FEDERICO HAENDEL. — Clara Silva: DOS POEMAS. — Benito Milla: RAMON J. SENDER. — J. Rafael Romano: ESTETICA PRECOLOMBINA. — Ramón J. Sender: LA FOTOGRAFIA DE ANIVERSARIO. — Emilio Ucar: NOTAS SOBRE POESIA. — Nelson Di Maggio: PIN-TURA ARGENTINA DE VALIDEZ. — NOTAS SOBRE LIBROS.

SUMARIO GENERAL DE LOS 12 NÚMEROS

LEOPOLDO ZEA

## FENOMENOLOGIA DE LA DERECHA

Desde que el hombre ha tomado conciencia de la historia se ha encontrado con un mundo dividido en lo que ahora llamamos derecha e izquierda, independientemente de los nombres que esta derecha y esta izquierda hayan venido tomando en diversas épocas y en diversos pueblos. De todos esos nombres tomados, los que mejor indican el sentido que la división tiene, son los que ahora se adaptan de derecha e izquierda. Siempre se habla de derecha en contraposición con la izquierda y viceversa. El mundo de los hombres parece tener dos caras que, siendo antagónicas, pugnan por convertirse en únicas. Hablar de una de ellas, será hablar de la otra por lo que hemos llamado contraposición. Por ello, al hablar de la derecha, necesariamente tendremos que referirnos a la izquierda puesto que aquella afirma algo que encuentra su contrapartida en ésta.

La palabra derecha lleva ya implícito varios sentidos como lo son el de habilidad y preferencia. La mano derecha es siempre —salvo la excepción de los zurdos— la mano hábil. Estar a la derecha es estar en un lugar de privilegio. La mano es diestra; se está a la diestra. De la derecha se dice también la diestra. Y diestra, a su vez, implica destreza, habilidad, capacidad para algo. Capacidad o habilidad que se puede alcanzar por adiestramiento. La escuela adiestra, prepara, para el logro de unas determinadas habilidades. A su vez, el que está a la diestra, es un privilegiado; y es un privilegiado por una serie de habilidades, capacidades, que le permiten alcanzar el privilegio. Se puede decir que el diestro suele estar siempre a la diestra. El mejor está siempre en el mejor lu-

gar. Lugar que le corresponde, por así decirlo, en derecho. Es derecho del diestro estar a la diestra o derecha en un orden de privilegios.

Los derechos tienen así algo que ver con este espíritu de derecha o destreza. Son los privilegiados, los que están en mejor situación; los que establecen derechos, sus derechos frente a los que no están en su situación por no poseer su destreza. Los derechos son las defensas de esas situaciones. Los hombres, pueblos o clases en situación privilegiada con los que establecen los derechos cuya vigencia alcanza a esos hombres, pueblos o clases. Así, la derecha, la destreza, los derechos se van implicando en un sentido de preferencia, de rectitud, derechura. Hay caminos rectos y caminos sinuosos. Caminos que van a una determinada meta y caminos que se apartan de ella. Caminos rectos, derechos, por donde van o marchan los diestros, los que aspiran a un lugar en la diestra que es la meta de este camino. Caminos que, junto con el lugar a la diestra dan también los derechos que los garantizan. Por ello el hombre que tiene la destreza para seguir el camino que le ha de situar a la diestra, es también considerado un hombre recto, derecho. Esto es, un hombre derecho y, por ende, con derechos. Los hombres rectos y con derechos son los que se mantienen dentro de un determinado orden y lo sostienen. De su capacidad, o destreza, para sostener este orden, dependerá su lugar y, con él, sus derechos. Porque sólo se puede hablar de habilidad o destreza en algo cuando se ha convertido este algo en meta de esa destreza; como también sólo se puede hablar de un lugar a la diestra cuando

se tiene, igualmente, establecido el orden en donde se ha de estar a la diestra. Es dentro de un determinado orden donde se valora la destreza, el lugar que corresponde a esa destreza. Igualmente, es dentro de un determinado orden donde son válidos determinados derechos. Y apartarse o alejarse de este orden, será, también, estar por el camino derecho o el camino errado.

Frente a esto se encuentra la izquierda. La mano izquierda —salvo en el caso excepcional de los zurdos, que por excepcional es una alteración de lo recto o co-recto— es la mano menos hábil, menos diestra, si así puede decirse. Es una mano que sólo puede ayudar; la iniciativa corresponde siempre a la derecha que es la diestra. Respecto al orden de colocación estar a la izquierda es estar fuera de lugar privilegiado, puesto que el privilegio es el de la diestra o derecha. El que no está a la diestra está a la siniestra.

Aquí la palabra siniestro lleva implicaciones que son las opuestas de la diestra. Lo siniestro se deriva de esa izquierda o siniestra. Es, no solo lo opuesto de la derecha en un sentido puramente local, sino también lo que aspira a destruirla. Siniestro es lo amenazante, lo que puede destruir o cambiar el orden que debería ser permanente. Lo siniestro es lo que amenaza los derechos de los diestros, de los considerados como mejores. En el orden establecido por la derecha, la izquierda o siniestra está siempre amenazando con destruirlo. La izquierda, no acepta como la derecha el lugar que le ha correspondido por lo que se considera su inhabilidad o falta de destreza para los fines establecidos. Lo que en la derecha es

(Pasa a la pág. 4).

LAURO AYESTARAN

## EL FOLKLORE MUSICAL EN LA OBRA DE PEDRO FIGARI

Hacia el año 1928 don Pedro Figari dió a las prensas en París un extraño libro que tituló "El arquitecto", donde alternaban breves poemas de larguísimo verso con veloces acotaciones gráficas en dibujo lineal. El libro es un largo monólogo interior previo a la creación

definitiva de sus últimos cartones. La palabra, lejos de aclarar sus conceptos plásticos, entrecierra el ordenado y transparente mundo de su creación, y hallándose fuera de la categoría de lo que llamaríamos oficialmente "literatura", tiene en cambio un extraño poder de sugestión. Y no se crea que Figari batalla con una dificultad de léxico. Aparentemente, la palabra es directa y hasta redundante, pero no se sabe a ciencia cierta adónde conduce. Cuando el pensamiento va a llegar a su cristalización definitiva, Figari abandona el lenguaje literario por el lenguaje plástico y entonces, los más deliciosos y fantásticos "monigotes", se entremeten sorpresivamente por entre el texto y dan en la flor de pensamiento que se venía gestando trabajosamente líneas arriba.

Increíbles aves zancudas, monos pensativos, cavernícolas adustos, distraídos pingüinos, rientes fósiles, gauchos y negros de jarana, pájaros sombríos, asoman por entre las largas líneas de sus versos.

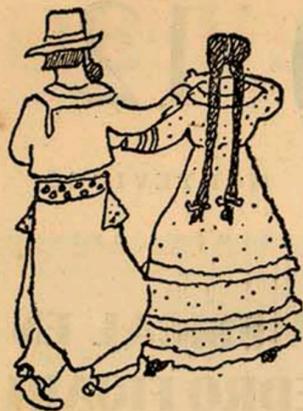
Dos de ellos ruedan sobre danzas criollas: uno dedicado a la Media Caña, otro al Candombe. Estas danzas, son en verdad dos curiosos "leit-motives" a la manera wagneriana que alimentan temáticamente casi toda su obra pictórica: el baile criollo rural y el contenido pero estallante ritmo de los negros.

No se ha desentrañado todavía de entre la obra de Figari, la trascendencia dentro del orden de la ciencia del Folklore de sus apuntes coreográficos. En primer término extraña un poco la inclusión de formas de danzas como "El Palito", por ejemplo, que no se conocen de reciente data por lo menos, en el ambiente campesino uruguayo. La explicación está en este hecho: en la década 1920-1930, Pedro Figari fue impresionado fuertemente por el conjunto coreográfico argentino de Andrés Chazarreta que había llegado hasta los teatros montevideanos. De él tomó nu-

(Pasa a la pág. 4)



## EL FOLKLORE...



merosos apuntes que le sirvieron luego para sus obras definitivas.

Pero a este respecto, en la mayor parte de sus cuadros hay algo más: con una observación trascendida de la realidad circundante, ensaya, sin proponérselo, una hipótesis que condice perfectamente con las últimas investigaciones al respecto. En realidad extiende las fronteras del folklore uruguayo hasta las provincias de Buenos Aires y Entre Ríos e inaugura un nuevo país folklórico que abarca estas dos regiones y la antigua Banda Oriental. Porque la verdad es esta: el folklore se ríe de las fronteras políticas. El tan zarandeado problema de la localización de origen —sea cual fuere su antecedente remoto— de las formas vernáculas, se halla anticipadamente resuelto en sus cuadros. Tan argentinas del este como uruguayas son.

Este lógico fenómeno es común en todas las fronteras de los países de América: como el Bambuco que participa de Colombia y Venezuela, como la Zamacueca de Chile y la Argentina, como todo el cancionero pentatónico del noroeste argentino, Bolivia, Perú y Ecuador.

En la más sagaz y sólida estructuración del folklore de la mitad de Sudamérica presentada en el libro de Carlos Vega de 1944 "Panorama de la música popular argentina", podrá comprobar el lector que los títulos de las danzas y su "oficial" fijación en determinado territorio, no puede servir de base para la estructuración de un mapa folklórico del continente. Grandes grisados que abarcan fragmentos de dos o más países, establecen los cancioneros vernáculos y forman una geografía sonora que no coincide con la geografía política.

Desde luego que existen danzas que, dentro de ese mismo cancionero, se dan en mayor difusión en un país actual que en otro. Danzas que alcanzan una expresión colectiva más generalizada en determinados ambientes. Tal el Pericón en el caso nuestro. La gran contradanza rural, por accidente, si se quiere extrafolklórico, alcanza mayor dispersión en el Uruguay que en la Argentina. Y esto es lo que interesa a los efectos de ser verdadero hecho folklórico. Por eso también, Figari se detiene con amorosa complacencia en esta danza y le dedica mayor cantidad de obras pictóricas.

Se pregunta siempre si el Pericón nació en el Uruguay o en la Argentina. Creo que esta pregunta es ociosa. Nace

en un país folklórico anterior al 1810 que hoy no existe como país político.

En primer término es lógica la hipótesis del precitado musicólogo argentino en el sentido de que *coreográficamente* —entiéndase bien esto último— no es más que el descenso de la antigua Contradanza europea al ambiente rural rioplatense. Por extraño que parezca ello no le quita autenticidad nacional, en el mismo sentido de que al "cante jondo" no le quita autenticidad andaluza el hecho de ser de origen arábigo y de que a su vez el canto arábigo posea configuraciones muy remotas en la música hebrea.

Como hecho cultural, ningún folklore nace por generación espontánea y por ello no deja de ser folklore. Más aún: el folklore es supervivencia de algo anterior que ha sufrido la huella de una nueva remodelación por tradicionalidad en un nuevo medio.

En segundo término, el Pericón, antes de que le diera nuevo prestigio el circo trashumante de 1890, fue llamado en el Uruguay "El Nacional", cosa que no ocurrió en la Argentina. Es decir, que ya se le tenía a mediados del siglo XIX como algo privativo dentro de nuestras fronteras aún cuando también se diera en la mesopotamia argentina y en la provincia de Buenos Aires.

Figari anticipa todas estas últimas ideas en sus cuadros más relevantes, con un argumento irrefutable: con la transcripción del documento humano, fiel en todas sus actitudes, en todos los pasos de danza. Pero un documento trascendido en el lenguaje ecuménico del arte.

El problema de la danza negra concierne con el nombre de Candombe, se halla planteado aquí en términos más claros todavía. Los esclavos africanos llegados en ingente número al Río de la Plata en el siglo XVIII, trajeron los rituales de sus respectivas tribus o "naciones" que luego se perdieron u ocultaron. A principios del siglo XIX surge el Candombe que es evidentemente otra cosa. Tienen a título de honra nuestros dos países, haber sido de los primeros en América que abolieron el infamante comercio e intentaron devolver al hombre negro su perdida condición humana. Sin necesidad, pues, de agruparse secretamente para defender sus menoscabados derechos, el negro se diluyó lentamente en el conglomerado social ciudadano. La expresión que hoy conocemos bajo el nombre de Candombe, marca la línea divisoria cronológica entre la esclavitud y la libertad.

El antiguo ritual africano, secreto, hermético, se perdió a fines del siglo XVIII. Surgió luego el Candombe que a su vez desaparece a mediados del siglo XIX. De sus cenizas surge en los tiempos que corren un instrumento: el



tamboril con su riquísima rítmica, y los admirables personajes aislados —el "gramillero", el "escobero" y la "negra"— con su paso de danza que tan vividamente capta el inquieto pincel de Figari.

Y así, entre blancos y negros —con alguna escapada al salón donde se baila el Minué Montonero de los buenos tiempos viejos— Pedro Figari desarrolla la más exacta y animada teoría de nuestras danzas y de las argentinas.



### UN MUNDO DE EXPERIENCIA

1.400 pilotos han volado más de un millón de millas en el mundo maravilloso de Pan American... otra razón importante por la cual más de 25 millones de viajeros han elegido a Pan American.

Esta vasta experiencia adquirida por los pilotos le aseguran un viaje libre de preocupaciones adondequiera que vuele en los 79 países y territorios en el mundo maravilloso de Pan American.

Los pilotos de Pan American han realizado más de 75.000 vuelos a través del Atlántico, 50.000 a través del Pacífico, 4.000 alrededor del mundo... más de mil millones de millas en vuelos transoceánicos. Esta experiencia le acompaña cada vez que Ud. viaja por Clipper.

Es la razón principal por la cual Ud. sabe que puede depender de Pan American.

Consulte a su agente de viajes o a

**PAN AMERICAN**  
LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

Andes 1341 - Tel. 8.9787 - Montevideo

## DESLINDE

# La Realidad de América

## II

La cultura de nuestra América no se nutre, fuerza es decirlo, por las raíces autóctonas del continente. Nuestra cultura actual es un complejo en el cual el contorno contribuye a conformar la expresión sin constituir la esencia del ser cultural americano.

Estamos nutriéndonos de la cultura europea y no tenemos una tradición propia para apuntalar la expresión del arte y de la vida de hoy. Nuestro problema está allí. No creemos que será negando el aporte europeo a nuestra cultura que construiremos el futuro y esencial complejo americano, sino que sin negar lo que en realidad somos, aluvión sobre América y mezcla por choques casi cósmicos; sin negar lo que es nuestra personalidad, debemos afincarnos en la tierra que hollamos y adentrarnos en sus realidades, en la subyacente posibilidad del grito y arrancarlo con una voz genuina que diga de nuestras inquietudes con

todo el alcance de corazón y razón.

Tanto estamos divorciados de lo autóctono que América habla, en sus expresiones más altas, como un eco de los sueños del descubridor, envilecido y sujeto por la conquista. Descubridor, he ahí nuestro primer y grande error. América no fue descubierta. Descubrir es casi inventar. América era y el mito del descubrimiento y el deslumbramiento tropical del conquistador engolan nuestra voz y edifican nuestra cultura de trasplante. Aquella primera impresión de Tierra Tropical sigue pesando en nosotros y ese espejismo se traduce en la metáfora, en los adjetivos que en la poesía multiplica la barroca imagen de la selva. Por eso los poetas sudamericanos, aún los de un sur rudo y frío, enlazan metáforas y figuras que se suceden encaramándose a lo superlativo. Crecen en altura buscando el mediodía y se ensanchan hacia la noche plena de mur-

mullos. Poca poesía como la nuestra ha aunado tanta riqueza y colorido aunque trate la triste realidad del dolor y el llanto. Nada le es ajeno. No hay palabras vedadas. En la sombra y la luz de la selva tropical todo se pudre y fórmula por fórmula elegimos, parafraseando a León Felipe, que todo lo que se pudre y duele "es valedero para entrar en un poema".

En realidad es un problema de juventud. Era tarde ya cuando llegamos para comenzar con los primeros pasos. Teníamos la pólvora y no podíamos seguir sin la rueda. Los niños de las generaciones futuras no perderán tiempo en sumar 2 más 2, los cerebros electrónicos los obligarán a saltarse los principios de las cosas, comenzarán con un saber de adultos y tendrán una infancia sin tradición de juguetes.

Vivimos "mano a mano" con la

civilización del siglo XX, pero nos faltan hacia atrás siglos y siglos de una tradición propia, de un conocer en la carne y la esperanza, lo social y lo político referido al medio; de un saber de lo económico que duele en el comer de cada día y crece hasta el imperalismo y el robo. Nos falta la madurez de las cosas que crecen por sí mismas, que se gastan y encuentran la raíz del ser y el porqué del tiempo.

No reclamamos un paso atrás, ni proclamamos dar la espalda a lo de afuera. Sabemos que nuestro papel no es desechable, sino hacer; pero ahora sí, hacer lo nuestro, ocuparnos de lo nuestro y conjugarlo con lo que nos llega, hasta conseguir del nudo de dos mundos una compleja pero bien diferenciada fisonomía para una América a la que hermana la palabra y deben dar sentido los hechos.

## DE MI DIARIO

Por ENRIQUE AZCOAGA

¿Arrebatarse el sufrimiento hasta fecundar con este arrebatado una plenitud posible? Crear.

No crea quien no sufre. Pero todo sufrimiento que no ilumina cierta gracia, es sangre en vez de luz.

En arte, siempre que se han pintado "ideales", se han pintado "alegorías". Hay una sencillez que desconoce los límites: la simpleza; existe otra, nacida de su conocimiento: la legítima sencillez.

La injusticia puede eclipsar la inmortalidad a todos los hombres, menos a los verdaderos intelectuales.

El diario de Kafka, me parece cada vez más, el diario de un embalsamado.

El mediocreo, sufre el destello del espíritu, como un terrorismo inteligente. Creo en mis enemigos, porque los considero mis mejores camaradas, cuando dejan de serlo.

Acepto que los jóvenes no tengan razón en muchos casos; pero lo que no me permito, es negarlos para tenerla siempre.

Si escribir equivale a traducirse, neguémonos a ser traductores.

Espiritualmente, me molestan mucho más los pálidos que los pobres.

El diario que nos aparta, no debe confundirse con el que nos coloca al margen.

Nada me desespera tanto como los versos propios que me repiten... Me siento hermano del forjador; nunca del albañil.

Todo lo que es consecuencia de "saborearnos interiormente", supone una superchería.

Para escribir honestamente, hay que ajustar identidad e intimidad. La poesía eterniza una experiencia sin edad.

Creo en la literatura, no como género, sino como transfusión.

Los que dicen sin vergüenza "exquisito" o "fino", se confiesan abiertamente "toscos" y "ordinarios".

Me siento escritor desde que convertí en "hermanos mayores" a mis "escritores preferidos".

Poeta: un caos encaminado a la armonía.

# FENOMENOLOGIA DE LA DERECHA

(Viene de la primera página)

visto como inhabilidad, falta de destreza, es visto por la izquierda como otra forma de habilidad, como otra forma de destreza. La izquierda tiene sus valores y sus fines que no son los de la derecha. Se adiestra y se prepara en ellos para establecerlos. Y es esta preparación, este adiestramiento fuera del orden, el que es visto como siniestro para el mismo. La derecha queriendo mantener su situación es así estática. Su destreza consiste en mantener este estatismo, este orden. Mientras la izquierda es dinámica, aspira a cambiar, a transformar el orden con el cual se ha encontrado, un orden que no ha hecho, un orden que no considera como suyo. La izquierda no acepta su situación, ni acepta la justificación que a sus privilegios da la derecha. La izquierda exige derechos que no son los establecidos por la derecha. La izquierda, es, en fin, la mantenedora del establecimiento de un nuevo orden, de una nueva destreza, un nuevo derecho. Es lo otro, lo diverso, lo siniestro para lo considerado como diestro. Una inversión de valores.

II

Por ello han sido vistos como siniestros todos los cambios de orden. Siniestro fue el cristianismo frente al viejo orden greco-latino. Siniestro fue también la Modernidad frente a los valores de la Cristiandad. Siniestros son también ahora todos los esfuerzos que se realizan para transformar a esa Modernidad que dió origen a la Burguesía, el Capitalismo y el Imperialismo. Personajes siniestros en la historia lo han sido Cristo, Lutero o Lenin. Todos ellos, creadores de nuevos órdenes, han sido vistos, por los defensores de las órdenes que les antecedían, como siniestros enemigos del Orden. La derecha, desde la situación en que es diestra, condena nueva destreza como expresión de lo siniestro. Siniestra es toda aspiración a un orden que no sea el establecido. Siniestro es también lo que está fuera de este orden o cuanto aspira a suplantarlo.

Sin embargo, en un orden donde hay una derecha, necesariamente tiene que haber una izquierda; en donde hay hombres diestros, necesariamente tiene que haber siniestros. Privilegiados sólo existen donde hay también los que carecen de privilegios. Esto es, lo uno contiene a lo otro aunque sus extremos se hallan en las antipodas. La rebelión es la revuelta contra un orden, es consecuencia de este mismo. Todo orden lleva dentro de sus entrañas la semilla de su transformación, de su dejar de ser un determinado orden, para ser otro distinto. Tal es lo que ha visto la lógica dialéctica en oposición a la lógica formal. Por ello la primera ha venido a ser la lógica propia de la izquierda, lógica siniestra; mientras la segunda lo ha sido o lo es de derecha. En la dialéctica no hay ni derecha ni izquierda, sólo momentos diversos de una permanente transformación social. La izquierda de hoy es la derecha de mañana que engendrará, a su vez, otra izquierda. Derecha e izquierda no son sino momentos de la marcha de la naturaleza o la humanidad. En la lógica formal esto no es posible. A sólo puede ser A, como puede

ser B sólo podrá ser B sin posibilidad de la asunción de la una en la otra. Si A es positiva, B tendrá que ser negativa. No cabe aquí sino la permanencia o aniquilación de lo positivo; la positividad nunca podrá ser alcanzada por lo negativo. Jamás B podrá ser A; jamás A podrá contenerse en B.

Por ello las fuerzas que combatan a la derecha serán vistas como fuerzas completamente ajenas a ella. No se verán en ellas productos de su propia actividad, contrapartidas de su propia situación y privilegios. No, la izquierda en cuanto es activa y no se conforma con su situación es vista como lo extraño, lo ajeno, lo que está fuera. Fuera del orden establecido por la Cultura Greco-Romana no hay sino bárbaros que se semejan a las bestias, así se trate de pueblos diestros en múltiples artes. Fuera del orden representado por la Cristiandad no habrá sino infieles o paganos a los que hay que someter para evitarles las penas del infierno o la caída en la nada eterna. Fuera de lo que los pueblos modernos han llamado civilización, no habrá sino el primitivismo al que es menester redimir sometiendo. De esta manera justificarán griegos o romanos la esclavitud establecida sobre las espaldas de otros pueblos; la Cristiandad el rígido orden medieval y sus esfuerzos de expansión sobre pueblos no cristianos, incluyendo aquí a los americanos; el Mundo Occidental el sometimiento político, económico y cultural de que fueron y son objeto los pueblos no occidentales.

III

De esta forma la derecha, o sean los grupos privilegiados, dividirán el mundo en dos partes irreconciliables: el bien y el mal. La única conciliación posible será la que descansen en el sometimiento de la parte no privilegiada aceptando el lugar que la ha tocado en el orden establecido. Al no ser así, todo lo que la parte no privilegiada haga por cambiar su situación, será vista como acción encaminada a transformar, a destruir, a cambiar el orden establecido. Y así es. Sólo que este orden no es visto como lo que es, un orden entre tantos, sino como el ORDEN por excelencia. Los encargados de sostenerlo serán incapaces de concebir otro tipo de orden que no sea ese en el que son parte privilegiada. Su lucha, la que entablan frente a los que tratan de alterarlo, es la lucha por el Orden, sin más, no por su orden. Todo lo que no sea este su orden, será el caos, el desorden absoluto, al acabóse de la humanidad. El bien de la humanidad se juega en esta lucha a favor del orden. Fuera de él parece que sólo habrá el fin de los tiempos.

Fuera del orden propio de estos grupos privilegiados no existe otra cosa que el mal. Ellos representan el Bien por excelencia. Fuera están los conspiradores del mal, los siniestros enemigos de la bondad cuya única meta es establecer la maldad en el mundo. No se acepta que los otros, los desposeídos, los situados en escalas de inferioridad dentro del orden establecido, tengan sus propias. Para la Derecha no hay más escala valorativa que aquella que le

justifica como Derecha. Sus valores son los Valores por excelencia y valen independientemente de que otros hombres o pueblos acepten o no su validez. ¡Peor para estos hombres o pueblos, sino reconocen la validez de los valores establecidos!

Por eso la derecha nunca aparece luchando por lo que en realidad lucha, por la ampliación o mantenimientos de sus intereses y privilegios. No, su lucha es siempre lucha por el logro de los más altos fines de la Humanidad; por la realización y defensa de sus más altos valores. En nombre de la Humanidad y para la Humanidad se esclavizan hombres concretos. Para salvar las almas en Dios, se destruyen los cuerpos de los que se apartan del único orden posible. En nombre de la civilización se invaden pueblos y se somete a sus hombres. Los esclavizados, destruidos y sometidos, lejos de protestar contra esta esclavitud, destrucción y sometimiento, deberán mostrarse agradecidos por que en esta forma han escapado a la barbarie, perdición o primitivismo. En nombre de la Humanidad y para la Humanidad, una gran parte de la humanidad concreta es sometida a otra que se presenta, no como su explotadora que es, sino como su defensora, como la encargada de cultivarla, salvarla o civilizarla incorporándola en su orden, el Orden, de acuerdo con el lugar que ha de corresponderles, el de sometidos. Todo dentro de esa lógica que no acepta oposiciones, contradicciones, que no sea otra cosa que la negación misma de la lógica.

Por ello, frente a esta lógica de derecha, está esa lógica propia de la izquierda, de que ya hemos hablado: la lógica dialéctica que relativiza el Orden, la cultura, la religión y la civilización y hace de la Humanidad algo más que la simple expresión de un grupo de privilegiados. Es esta lógica, en sus diversas expresiones la que hace patentes los ocultos o concretos fines de los grupos que se presentan así mismos como mantenedores de los valores aparentemente más abstractos. Por ello, frente a un orden determinado de intereses es válida la oposición de otro que aspire a satisfacer los intereses de los grupos que no han sido satisfechos. Bien y mal no son sino relaciones propias de la situación de los individuos que valorizan.

IV

En nuestros días una nueva bandera, como símbolo de un conjunto de valores, es enarbolada, al parecer, nuevamente, en nombre de todos los pueblos. Esta es la bandera de la libertad y la democracia. Nuevamente, un grupo de hombres, habla en nombre de la libertad y la democracia para justificar intereses muy concretos. En nombre de la libertad y la democracia de todos los pueblos se mantienen rígidas censuras y se acallan protestas de quienes en nombre de las mismas exigen se los reconozca a sus respectivos grupos o pueblos. Vemos como en nombre de la libertad y la democracia se mantienen ligas con gobiernos que son opuestos a esa libertad y han llegado al poder por otras vías que no son las democráticas. Y es que no se acepta otra interpreta-

ción de la libertad y la democracia que no sea la establecida por los pueblos o grupos que se dicen sus mantenedores.

Ahora, como ayer, en nombre de otros valores, se quiere mantener en nombre de la libertad y la democracia la subordinación de pueblos y hombres que no coinciden con la idea de orden propia de los mantenedores de las mismas. Cualquier expresión de la libertad o la democracia de otros pueblos que entre en pugna con la de los pueblos que se consideran sus usufructuarios, es vista como expresión de la anti-libertad y la anti-democracia. Los pueblos o individuos que en nombre de la libertad tratan de limitar la libertad de hombres o pueblos que se consideran con libertad para decidir destinos que les son ajenos, son vistos como pueblos e individuos totalitarios. Los pueblos que reclaman para sí el mismo respeto a su soberanía que otros pueblos más fuerte exigen para la suya, son vistos como pueblos al borde de todas las negaciones. Toda resistencia a la libre intervención de otros pueblos en los destinos de otro más débil, es vista como oposición a los valores libertarios, como oposición a la libertad misma. Querir decidir los propios destinos, sin intervención extranjera, es visto como resistencia para aceptar los sistemas democráticos y liberales. La negativa para aceptar un gobierno que no tenga como fundamento la voluntad del pueblo, es vista por los interesados en el mantenimiento de un gobierno que garantice sus extraños intereses, como expresión anti-democrática. Querir limitar la libre intromisión de otros pueblos es querer, según estos pueblos, poner obstáculos a la Libertad. Desde luego, a la de ellos. Y basta esto para que se considere a este pueblo o grupo de hombres, como ajeno a toda libertad, fuera de todo derecho. Este pueblo, o grupo de hombres, acusado por esta resistencia a una libertad que limita a la suya de totalitario, será objeto de las represiones más totalitarias que pueden imaginarse.

Sin embargo, estas represiones totalitarias no serán vistas por sus autores como tales, sino como expresión de la más pura libertad y democracia del mundo. Son formas, al parecer necesarias, que toman la libertad y la democracia para imponerse a sus opositores. Guerras preventivas, cuartelazos, violencias y persecuciones son vistos como medios necesarios para ampliar los ámbitos de la libertad y la democracia sobre pueblos y hombres que ignoran esos valores: o bien para defenderse de sus ataques, aun cuando lo hagan en nombre de esos mismos valores. La dualidad bueno-malo sigue funcionando y justificando moralmente la acción de los representantes de lo bueno frente a lo malo: el bien combatiendo al mal. Los buenos eliminando de la tierra a los malos. Y estos últimos vienen a ser todos los que no aceptan la ley que sobre la bondad, lo bueno, tienen los que se llaman a sí mismos los buenos. Todo lo que no coincide con lo que una determinada nación entiende por libertad y democracia en relación con los intereses de la misma, es señalado como expresión de todas las maldades.

Ellos, y sólo ellos, se preocupan por la felicidad del mundo; los otros no, los otros sólo aspiran a su destrucción.

Si se habla, por ejemplo, de paz, la nación que se dice representante de todos los bienes de la Humanidad, no aceptará más expresión de la paz que aquella que más beneficie a sus intereses, porque considera que estos intereses son los intereses de toda la Humanidad. La nación que se le opone, por el contrario, al hablar de paz, de una paz que no es la sostenida por los representantes del bienestar universal, está hablando de guerra. Porque ¿qué otra cosa puede ser esa idea de la paz que no reconoce los privilegios de la nación que es su defensora? Toda idea de paz que no beneficie a la Humanidad concretizada en una sola nación o un sólo grupo de hombres privilegiados, no puede ser sino engaño, maquinación siniestra de los enemigos de la paz. Presentan a más de una mitad de la humanidad real y concreta, maquinando la destrucción de la Humanidad. Esa parte de la humanidad real y concreta al exigir la paz universal, la libertad de los pueblos que aun se encuentran subordinados y el respeto a su soberanía, las mismas exigencias que esa otra parte de la humanidad exige para sí, parece que no hace otra cosa que buscar la destrucción de la Humanidad. Todo lo que altere los privilegios de una parte de la humanidad que se ha erigido en símbolo de toda la Humanidad, es visto, por ello, como contrario a ella. La Humanidad queda reducida a unos cuantos millones de hombres que, entre otros característicos, tienen una determinada pigmentación de la piel. Fuera de esta expresión de la Humanidad, concreta y determinada, no hay sino subhombres, seres inferiores biológica y moralmente. Lo moral serán entonces el sometimiento o destrucción de estos entes que amenazan a la Humanidad. Esa vieja relación derecha-izquierda, queda así nuevamente establecida con todas sus implicaciones.

V

De esta manera la derecha hace de sus intereses concretos, los intereses, no sólo de cualquier grupo social, sino de la Humanidad misma. Defendiéndolos, no parece defenderse a sí misma, sino defender los intereses totales de la humanidad. Ella, ya lo hemos dicho antes, encarna a la Humanidad, la Sociedad, la Cultura, la Divinidad, la Civilización y todos los valores posibles. Fuera está lo que se opone a su realización o mantenimiento. En un aspecto más limitado la derecha encarna también valores como Patria, Nación, etc. En nombre de la Patria o de la Nación pide sacrificios a las clases que le están subordinadas. Se habla, por ejemplo, del enriquecimiento y prosperidad de la nación, entendido por tal el enriquecimiento y prosperidad del grupo o clase de que es expresión. Se habla de la prosperidad de la nación por el hecho de que los miembros de esta derecha han alcanzado su propia prosperidad. Frente a esta prosperidad no cuenta la miseria de otras clases. Todo lo contrario, cuando se reconoce la existencia de tal miseria se la presenta como la retribución justa de esa prosperidad que se llama nación.

La miseria de las clases no privilegiadas es la moneda con que se paga la prosperidad de la clase privilegiada que, con su prosperidad representa la prosperidad de la nación. Para que esta

GUILLERMO DE TORRE

## EL SENTIDO DE UN HOMENAJE A ANTONIO MACHADO

No puede decirse que — al revés que en otros casos — la figura y la obra de Antonio Machado hayan sido olvidados en ningún momento. Tampoco que el reconocimiento de su céntrica personalidad haya venido a ser póstumo, y mucho menos determinado por razones extraliterarias. Recuerdo esto a propósito del homenaje que ha sido tributado a Antonio Machado al cumplirse los veinte años de su muerte. Y recuerdo asimismo el primero que se le rindió en vida, pues no obstante su existencia apartada — lejos de Madrid

prosperidad pueda ser un hecho se considerara necesario un reparto de tareas en el cual a un grupo le correspondiera el crear la riqueza con sus sacrificios y a otro exponerla gozando sus beneficios. Y es a esta exposición, exhibición de la riqueza de unos en contraste con la riqueza de otros, a la que se llama prosperidad nacional. En forma semejante a lo que se llama prosperidad mundial cuando en la misma se hace referencia a la prosperidad de una determinada nación, con independencia de la miseria de otras, como signo del progreso y triunfo de la civilización sobre la barbarie.

Y a la inversa, toda crítica a esa prosperidad parcial es considerada como un atentado a los fines de la nación, la patria o civilización. La exigencia por un reparto más equitativo de sacrificios, si no ya de riquezas, es anatematizado y presentado como expresión de siniestras fuerzas que se oponen al progreso de la nación. Se puede hablar, por ejemplo, de que antes del reparto de toda prosperidad o riqueza es menester crear la prosperidad y riqueza. Entendiéndose por esto la formación de poderosos representantes de esa riqueza y prosperidad. Los hombres que han de crear la riqueza nacional creando la suya, los hombres que han de hacer la prosperidad de la patria, buscando su propia y limitada prosperidad. Por ello se considera necesaria la aparición de estos hombres, independientemente que la misma represente el sacrificio de los que no tienen sus habilidades para el enriquecimiento y su capacidad para el logro de su propia prosperidad sin miramiento para la de los otros. En el futuro, en un futuro muy lejano, esa riqueza y prosperidad podrá ser repartida entre todos los miembros de la comunidad, como premio a sus sacrificios. Claro que este premio se aleja de su realización lo más posible, pues nunca habrá suficiente riqueza, nunca se alcanzará suficiente prosperidad, como para repartirla. En este sentido, la idea de progreso que va implicada a esa riqueza y prosperidad, es infinita.

VI

De estas diversas maneras la derecha va justificando sus prerrogativas, sus

durante muchos años — gozó siempre del respeto y la admiración de una minoría. Debíó de ser muy pocos años después de la primera guerra europea cuando cierto día yo recibí un mensaje o convocatoria, suscrito no colectivamente como el que ahora ha llevado a sus fieles hasta la tumba de Collioure, sino por una persona. Lo firmaba uno de mis amigos entonces más próximos, el malogrado poeta Mauricio Bacarisse; vreeo conservarlo, pero juzgo difícil encontrar rápidamente ese papel, que saeo a colación porque no lo he visto

privilegios, mostrando la necesidad de su permanencia. Una permanencia para la cual no le basta el reconocimiento propio, sino que exige el reconocimiento de los otros grupos o clases que no poseen sus prerrogativas y privilegios. Su gran preocupación es sentirse justificada, indispensable. De aquí ese su afán por crear símbolos de lo que considera eterno, permanente, aferrándose a cada uno de ellos como si esa eternidad y permanencia dependiera de su propia y concreta y limitada existencia. Con lo cual quedan destruidos sus símbolos, sus ídolos; pues no hace otra cosa al ligarlos a su existencia. Pretende, en vano, ligar su limitada existencia a lo ilimitado y esencial. Pretende ser lo terminado, lo hecho, lo que ya no puede ser de otra manera, pues esa otra manera significaría su dejar de ser lo que es. Pero a pesar suyo, a pesar de todas estas sus pretensiones, en sus propias entrañas va creando los elementos que la destruyen y muestran lo efímero y limitado de su existencia: una y otra vez, en una cadena dialéctica que no tiene fin; esa cadena que es la historia de la humanidad. Humanidad siempre incisa, dividida, pagando por alcanzar prerrogativas y privilegios que tengan el carácter de lo eterno.

Frente a estas pretensiones de universalidad y eternidad de la derecha estará siempre su otra cara, su inevitable complemento, el fruto de sus esfuerzos por ser la única y limitada usufructuaria de prerrogativas y privilegios: la izquierda. La siniestra negadora de los mismos. La que pone, una y otra vez, a prueba la validez universal y eterna de sus pretensiones. El elemento creador que transforma y reforma lo que se pretende es ya eterno y permanente. El tentador, incitador, de una humanidad cuyos fines trascienden siempre a los limitados fines de la parte, de ella misma, que se ha erigido en símbolo total de ella. Es esta humanidad la que, una y otra vez, va tomando conciencia de su propia existencia frente a las pretensiones, siempre limitadas de una parte de ella. Conciencia de los límites de esos privilegios y prerrogativas; límites que la misma humanidad va marcando en la medida en que se extralimitan los individuos, grupos o naciones que los alcanzan.

citado en ninguna de las biografías de Machado. Pues bien, el autor de *El esfuerzo* nos convocaba a varios jóvenes compañeros de su edad para que cierto domingo de primavera nos trasladáramos de Madrid a Segovia, con objeto de testimoniar nuestra admiración al autor de *Campos de Castilla*, quien a la sazón era un "humilde profesor de gay saber", y más concretamente catadrático de francés en el Instituto de segunda enseñanza de aquella ciudad castellana.

No, no es un nombre olvidado el de Antonio Machado, y esto compensa en parte del abandono sufrido por otros en las letras hispánicas con memoria tan débil. Frecuentemente se le dedican estudios, biografías, evocaciones. Es citado con abundancia. Ciertos versos suyos reaparecen siempre como lemas o epigramas cuando se trata de situar experiencias anímicas o situaciones históricas que él vivió u otras semejantes sobrevenidas después. Es la gran virtud



—a cambio de otras debilidades o felicidad— de la rima: fijar en la memoria sentimientos o intuiciones no tanto singulares como pluralmente compartidos. De ahí cierta frase de Ortega: "todo gran poeta nos plagia."

Pues bien, como un eslabón más en esa cadena prieta de recuerdos, acaba ahora de rendirse otro homenaje a Antonio Machado, pero provisto de algunos caracteres especiales o enmarcado en ciertas circunstancias que merecen el comentario y ampliación de unas apostillas. Como es sabido el creador de Pedro de Zúñiga —citemos este nombre entre la serie de sus "poetas apócrifos", precisamente porque se quedó nonato y prometía ser el más interesante, según he glossado en otro lugar— murió en Collioure, un pueblecito del sur de Francia, el 23 de febrero de 1932, mientras expiraba la tremenda guerra de España, que el poeta sufrió en carne y alma. Había ido a dar allí con su desventajado cuerpo, formando parte, como uno más, de la caravana heroica y doliente del "éxodo y del llanto". Se le enterró en precario. No hace mucho precisamente al expirar el término de su sepultura —ajena— y

ante el riesgo de que sus restos fueran arrojados a fosa común, algunos gestionaron repatriarlos a España. Pero más de acuerdo con la implícita voluntad del poeta, y sobre todo con la conducta de sus últimos años, los hispanistas de Francia hicieron un llamamiento a los intelectuales españoles emigrados en América e inmediatamente fueron reunidos los necesarios fondos.

El homenaje que ahora se le ha tributado es por iniciativa de los intelectuales españoles —mas con la participación conjunta de los residentes en Francia—, puesto que en su motivación no intervenía nada equívoco, ha asumido un carácter de particular solidaridad que merece la pena divulgarse. En efecto, pocos días antes había corrido por Madrid un manifiesto donde se invitaba a los escritores españoles para que acudiesen a Collioure en la fecha del aniversario. Y decimos manifiesto porque tal carácter cobra a la luz de las circunstancias y en razón de las expresiones que en él se leen. Allí se escribe efectivamente que con tal homenaje rendido a Machado se rinde también un homenaje "al silencioso pueblo español". "Homenaje —se agrega— de hombres libres, reunidos en su memoria y solidarizados en el "duelo de trabajos y esperanzas" que él desearia." Encabeza esa convocatoria D. Ramón Menéndez Pidal, siguen luego 74 firmas más, y entre ellas no falta ninguna de las que en los momentos actuales significan no solo un presente sino la posibilidad de un futuro distintos; en efecto, allí encontramos a Dionisio Ridruejo, Enrique Tierno Galván, José Luis Aranguren, Pedro Laín Entralgo, Julián Marías, José Ortega y Spottorno, Fernando de Unamuno, Angel Ferrant, Julio Caro Baroja, Fernando Baeza, Antonio Buero Vallejo, Camilo José Cela, Alfonso Sastre, etc. De tal suerte que el homenaje ha resonado —según se preveía en la declaración— "como un homenaje al pueblo español, al pueblo simple y duradero, al trozo de humanidad con que él mismo hubiera deseado fundirse para quedar como uno de aquellos poetas anónimos a los que continuamente apelaba como ejemplo de poesía verdadera."

Ahora bien, tan significativo homenaje tuvo una réplica y a la vez una contraréplica. La primera fue un acto que se celebró en Segovia con la presencia de aquellos que, por unas u otras razones, no habían podido llegar hasta Collioure y que reunió a un millar de personas. Estorbada —y no por causas atmosféricas— la manifestación pública que tal contingente preveía, los asistentes hubieron de replegarse en el patio de la pequeña casa —hoy convertida en Museo— donde había vivido el poeta, limitándose a escuchar algunos discursos y lecturas. La contraréplica, tuvo un carácter radicalmente opuesto, desde el momento en que en su organización anduvieron manos oficiales, y el escenario fue fijado en otra ciudad, Soría, con la tibia pero clara finalidad de desviar rumbos...

Hubo asimismo un tercer acto, más afín con el primero, y de carácter preferentemente estudiantil, en un pabellón universitario de Madrid, con lecturas y arengas de encendido entusiasmo e inequívoca intención. Y es que cuando se sobrevuela una larga semana de coerciones, un domingo al aire libre resulta siempre fatalmente ruidoso...

No cabe, sin embargo, hablar de des-

# ESTETICA PRECOLOMBINA

J. RAFAEL ROMANO MAINENTTE

Cuando un observador se enfrenta por vez primera ante una exposición de obras del mundo precortesiano, pueden suceder dos cosas. Que el observador se sienta atraído o rechazado. Ello suele ocurrir a casi todas las personas frente a determinadas piezas de arte. Pero tratándose de materiales distintos, el sentir o aprehender cuanto la obra contiene, es hondo misterio.

En un primer caso, el observador —y citando a Kainz— encuentra que los objetos estéticos representan algo vivo, el estado del alma o mejor dicho la actividad animica. Puede darse la proyección sentimental simple o simpática. Se sabe que "toda proyección sentimental entraña una manera de concebir las cosas que presta a estas vida". Pero en un segundo caso el observador es rechazado de plano por los objetos de la exposición. ¿Qué ha sucedido? Simplemente que el observador ha recurrido a todo el bazar culturalógico —se incluyen en él los más diversos matices referentes al sentido de la obra de arte y por correspondencia al concepto belleza— y ha intentado aplicarlos a aquellos objetos que no fueron de su agrado. Este observador frente a tal objeto decide dar un paso atrás. Y al mismo tiempo, en ese retroceso va elaborando, siempre con su concepto universal de belleza y de arte, elementos que supone podrían completar lo que él ha denominado "vacío estético".

Nos parece oportuno recordar las pa-

naturalizaciones, según habrán hecho algunos, al señalar la proyección y alcances del homenaje a Antonio Machado. Todo ello, concuerda perfectamente, con el espíritu partidista y evasivo, serio y socarrón a la par de su "alter ego" Juan de Mairena. Digno de que se le recuerde siempre, y no sólo porque supo mostrar "a la altura de las circunstancias", no sólo por su poesía perdurable, sino también por haber practicado este arte con decoro y conciencia de sus límites, con plena lucidez de sus valores, pero sin pretender desorbitarlos. En efecto, cuando se advierten los estragos que no tanto los poetas como ciertos teóricos vienen ocasionando a la poesía, disputando este arte como una clave única de sustentación y de interpretación del mundo; cuando se leen ciertas jergas apologéticas —derivadas no ya de Heidegger y de Hölderlin o Novalis, sino de rapsodas y transcripciones de undécima mano— nunca agradeceremos bastante a Antonio Machado su limpidez expresiva. Nunca ponderaremos de modo suficiente su sentido de los límites, su lúcido relativismo; en suma, el buen sentido castellano que nunca le abandonó y que avistando tiempos próximos le llevó a escribir: "Cuando el poeta haya explorado todo su infierno, tornará como Dante a "rivedere le stelle", descubrirá eterno descubridor de mediterráneos la maravilla de las cosas y el milagro de la razón."

abras del crítico de arte Luis Juan Guerrero cuando dice, "somos nosotros quienes vemos las estatuas góticas". Reintento tal afirmación a nuestro tema, diremos que "somos nosotros quienes vemos lo bonito y lo feo en los objetos prehispánicos."

Somos nosotros quienes nos sentimos atraídos por las formas del Caballero Aguila y somos nosotros quienes nos sentimos rechazados por la figura "extraña" de Quetzacoatl. En un caso descubrimos belleza y en el otro no hallamos "la unidad de relación formal entre nuestras percepciones sensoriales", según Kead, al referirse a la belleza.

Pero ¿caso o belleza significa todo aquello que pueda agradar? No. Tenemos un concepto europeizante de belleza. Un concepto griego de belleza. Debemos ir hacia un concepto prehispánico de belleza. No es el caso aquí de sostener si el artesano del mundo precolumbino sintió los mismos sentimientos ante su obra de arte como Ticiano, Leonardo o los arquitectos del mundo romano ante las suyas. No se trata tampoco de considerar el nivel estético de las obras de ambos mundos. Es necesario encarnar la obra prehispánica desde el mismo punto de vista que el hombre de aquella época la concebía. Debemos recorrer que fue un arte anónimo, por cuanto aún no se conocen los nombres de los escultores ni artifices que realizaron tales objetos. El hombre era parte de una colectividad y todo cuanto realizaba a ella pertenecía exclusivamente.

¿No se ha dicho, en oportunidades, que la obra de arte, una vez realizada por el creador, ya no le pertenece y es propiedad del mundo exterior? Fue suya cuando la concebía, cuando la engendraba. Pero una vez llegado el momento supremo de darle los toques finales, deja de pertenecerle y comienzan a actuar sobre esa obra los componentes filosóficos o técnicos que acabarán por otorgar el juicio estético sobre la misma. Sin pretensiones, ¿podríamos comparar este caso con la manera de concebir sus obras el artesano prehispánico? Es tentadora la imagen.

Todos sabemos que el arte es algo así como la historia de la voluntad creadora. Que en esa voluntad creadora se mezclan miles de factores integrantes del ser y del cosmos. El ser, desde el tiempo del primitivismo, pasando por el "trascendentalismo del arte oriental", de que nos habla Worringer, hasta el verticalismo gótico, no es más que una constante huida. Esa huida es la salvación. Elaborar una pieza, sea ella cerámica, tejido, escultura monolítica, templo o pirámide significa para el hombre prehispánico el útil mediante el cual huye, y se salva de los elementos que puedan castigarle o hacerle perecer o desagradar a sus dioses.

No recurre a la representación en sus manifestaciones artísticas de la naturaleza. Toma de ella aquello que puede significar elemento definitivo en el

tránsito hacia la morada de los dioses. Por eso no son sus obras ante nuestros ojos el producto de belleza, no son sus obras una unidad de relación de que nos habla Kead. Y cuando estamos frente a la figura del Caballero Aguila, la reciprocidad de valores, el agradable estar frente a ella, la "belleza" que encierra es mera casualidad.

Por otra parte el hombre prehispánico usa el símbolo. Para ello recurre no solo a la estilización de las figuras, sino a una profunda síntesis, a un consciente esquema. De lo contrario sería un vulgar retratista.

Por eso nos parecen artes "bárbaras", repugnantes, antiestéticas y las rechazamos. Es que no logramos penetrar en esa cavidad subterránea del mundo metafísico. Porque desconocemos el hondo misterio que encierran palabras como éstas: "El que hace sabios los rostros ajenos, hace a los otros tomar una cara, los hace desarrollarla... hace que en ellos aparezca una cara" (1) Según este mismo autor, los maestros enseñaban su filosofía en el México Prehispánico en los Calmecac (2) a los educandos y de acuerdo al concepto transcrito, ello significaba humanizar al hombre, pues "sólo formando un rostro y corazón" podía alcanzar la verdad.

Todos conocemos además la significación que tenían los días sobre el hombre en estas culturas prehispánicas. Lo dicen los Códices, las figuras zoomórficas, el calendario, etc. Es, precisamente allí, donde comienza a vislumbrarse el misterio que encierran esas obras que nos rechazan y que en oportunidad, el observador califica de "bárbaras" o "repugnantes" y hasta "terribles". El artífice acentúa los rasgos por mandato mágico-religioso. Nos preguntamos: ¿Acaso el gótico no acentuó su vertica-

lismo en Notre-Dame de Reims o en Chartres? En la misma forma el artífice prehispánico elude la realidad, burla a la naturaleza y prepara sus materiales. Téngase en cuenta que el Maya despreciaba el valor del material en sí, y revestía todas sus obras con una capa de estuco. Habría desde luego razones de orden técnico, pero primaba un criterio más distante de ese concepto "industrialista". Esa razón, que no era ontológica, conducía al hombre de esa época a levantar sus templos, sus pirámides, sus estelas de hasta cinco metros de altura. El sacrificio, tan notorio y documentado, en la época de los Aztecas no era sino un móvil utilizado para conformar a los dioses y acercar al hombre hasta el Gran Panteón de los cielos. Bien señala Paul Westheim (3) que "el perecer para nacer" resultó algo así como las palabras del Apocalipsis. La parturienta, escultura azteca, la muerte y resurrección del maíz, en el Códice Aubin, la misma aparición de Venus, estrella de la mañana, luego de la lucha emprendida por las fuerzas del día que nace y las fuerzas del día que fenece, simbolizado magníficamente en el Calendario Azteca, mediante la orla formada por dos serpientes. Todo encierra un estilo o una manera de comportarse frente a los designios de la comunidad. Esa continuidad, expresada en el concepto "perecer para nacer", nos recuerda como el hombre prehispánico, a pesar de los obstáculos de la naturaleza, se llamen erupciones volcánicas, lluvias torrenciales, sismos, fiebres, sequías, destruida su ciudad al poco tiempo levanta sus templos en otra región y ordena allí nuevamente su ritual. La comunidad y todo lo que le concierne no debe cesar y para ello está presente el hombre. Si observamos la cerámica maya desde la época Tepeu (4) se advertirá una persistencia hasta 1500. Esa persistencia mal interpretada y por lo tanto denominada "inmovilidad de estilos", debe aceptarse como una secuencia ritual y no artística. No es la decoración, ni las pirámides, tampoco las vasijas que permanecen con sus mismas formas desde el período arcaico hasta la época del advenimiento de los españoles, sino precisamente ese factor llamado "interés de valores", que encierra semejanza al común denominador en las matemáticas, un block, una síntesis estúpida de las necesidades imperantes en el núcleo indígena. La individualidad no tenía preferencias por cuanto el hombre era una célula más. Así como la sequía perjudicaba a todos, la caza y la pesca eran comunes, la construcción de las casas era de la competencia de la comunidad, por lo tanto el arte y la cultura se regían desde luego por esos principios. Podemos ver la movilidad de los estilos comparando dos



estelas, una del siglo V D. C. y otra del siglo IX D. C., de la época Maya del Viejo Imperio, donde se apreciará que en una, la más antigua, falta de composición y ritmo, no hay relieve y no está trabajada en bulto, mientras que las del siglo mencionado en segundo término, caracterizado como el apogeo de la escultura maya, ofrece valores comparables a trabajos del arte egipcio, la horizontalidad se ha trocado por el frontalismo, se ha descubierto que el bajo relieve sirve mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá distinguir la aplicación de los colores; la cenefas de la decoración será distinta y hasta si se quiere su bajo relieve servirá mejor para interiores de templos, reservando el alto relieve para la decoración exterior. Lo mismo cabría expresar si comparáramos dos vasijas, una del Antiguo Imperio y otra del Nuevo Imperio de los Mayas, en las que se sabrá

# RAMON J. SENDER un novelista español en el destierro

Por BENITO MILLA

Exilado desde 1939, año en que terminó la guerra civil, Ramón J. Sender vive actualmente en los Estados Unidos, en una de cuyas universidades profesa la cátedra de literatura española contemporánea. Esa situación no le impide ser uno de los novelistas más importantes de la España actual, no sólo por la calidad y profusión de su obra sino también por su entrañable españolidad. Lejos del solar propio el recuerdo ha nutrido su espíritu afirmando lo que él llama "el repertorio de los valores más simples y primarios de mi tierra". Y esa conciencia de las raíces es la que en los últimos años le confiere a su obra una más acendrada poesía y una mayor profundidad.

Es verificable, en el caso del escritor español exiliado, una irreductible vocación peninsular que hace de su obra, aunque se produzca lejos, una genuina manifestación de esencias. Así es en casi todos los casos: Sainas con sus temas de literatura hispánica, cada una más centosa y brillante, investidas de esa sana transparencia que otorga la lejama; Americo Castro investigando mecularmente en los orígenes de lo hispanico y editando desde su retiro norteamericano todo un monumento historiográfico; Sánchez Albornoz, su contrarictor, apasionadamente empujando en la misma temática y concitando polémicamente desde Buenos Aires, el interés universal en torno a lo español; Arturo Barea, que sin la bruma de Londres tal vez no nos hubiera dado nunca su famosa trilogía; Cernuda, suspirando por el Sur cuando habitaba en su rincón británico; Juan Ramón en su isla resplandeciente soñando con el morado cielo de Moguer o los altos cnopos ateridos bajo el cielo frío de Madrid; Emilio Prados, Altolaguirre, Moreno Villa y León Felipe día y noche entregados a la nostalgia desde esa patria de adopción que es Méjico. Todos ellos llevan a España en lo más hondo de su ser y esa lacerante pasión es la que se revela en sus obras. Por eso, en vez del insipido cosmopolitismo del viajero intelectual, nos entregan en sus libros imágenes vivas y esenciales de un conflicto que no han resuelto los años ni la distancia, porque España sigue siendo para ellos —los que están vivos todavía— no el pasado efímero, sino el presente irrevocable. Esa es también la situación de Sender y su obra, fundamentalmente española por su temática.

Al estallar el conflicto de 1936 el nombre de Sender ya estaba en primera fila en las letras peninsulares. Un año antes había ganado el Premio Nacional de Literatura con su novela "Mr. Witt en el Cantón" que tiene por asunto la guerra de los federalistas de Cartagena contra el ejército unionista en tiempos de la primera República. Antes se habían publicado otros libros suyos. "El problema religioso en Méjico" data de 1928 y a este ensayo le siguieron varias novelas: "Imán", "Siete Domingos Rojos", "Orden Público", "Viaje a la Aldea del Crimen". Al mismo tiempo desarrollaba una valiente actividad periodística. En 1929 abandonó la Redacción del diario liberal "El Sol" para ocupar un puesto en la de "Solidaridad Obrera", anarcosindicalista. Eran tiempos decisivos para España, sacudida por una fuerte marea revolucionaria. Sender, espíritu inquieto, sufrió el proceso de radicalización que conmovió a millares de jóvenes. Desde 1929 hasta 1939 participó activamente en las luchas sociales y fue tal vez el escritor más comprometido y militante de su promoción. Sus inquietudes en el período de agitación contra la monarquía lo llevaron a simpatizar con el anarquismo. En 1934 cambia la actitud política de Sender. Toma contacto con los comunistas —sin afiliarse al Partido— y llega a hacer un viaje a Moscú. El orden de sus relaciones en ese período está bien explicado por él mismo en el sustancioso prólogo a su libro "Los Cinco Libros de Ariadna":

...esto no quiere decir que no haya actuado cerca de los de Moscú entre 1934-36, y por cierto con una lealtad a toda prueba, porque desde el primer día hasta el último de nuestra corta relación les expuse todas mis discrepancias. No conseguimos resolverlas y me alejé lo mismo que me había acercado. La base de nuestras discrepancias no era política. La diferencia estaba en nuestra manera de entender lo humano. Yo lo entendía a mi modo y ellos no lo entendían de modo alguno. Además yo tenía demasiada fe en demasiadas cosas. Ellos no son gente de fe sino de trucos y martingalas, con el bajo espíritu de los burócratas de todos los tiempos...

De aquel período salió un libro muy discutido, "Contraataque", en el que se ven los acontecimientos de la guerra civil desde el punto de vista de un simpatizante comunista.

Sender nació en 1902 en la provincia aragonesa de Huesca, pero no en Alcolea de Cinca, como dicen equivocada y sistemáticamente reseñas literarias y hasta algunas tesis sobre su obra, que recogen el dato en diccionarios (así figura todavía en el Diccionario de Literatura editado últimamente por Aguilar) sino en Chalamera, un villorrio colgado de un risco en el que campaba por sus respetos don Antonio Villas, viejo hidalgo feudaloido y gran persona —al decir de Sender— y que fue su padrino. En Chalamera lo bautizaron y en el registro parroquial consta con los cuatro nombres que le pusieron, Ramón José Blas Antonio. A Alcolea lo llevaron cuando ya contaba un año de vida. Su nombre legal es, pues, el que él usa y con el que suele firmar sus libros. Algunos chismes propalados por el resentimiento y la inquina política aseguran que su nombre no es Ramón José sino José Ramón. Detalle tan baladí apenas si merece consignarse para que se vea hasta qué punto pueden llegar, en el mundillo literario, ciertas estupideces.



Una foto reciente de Ramón J. Sender

Las referencias al mundo infantil del escritor pueden rastrearse en su obra y tal vez mejor que en ningún otro de sus libros en "El lugar de un hombre". La acción de esta novela discurre en una comarca aragonesa que el autor sitúa junto a un cauce torrencioso no lejos de Ontiñena. Entre esta población y Alcolea está Chalamera y el "saso" de Santa Cruz, un desierto pedregoso e inhóspito que Sender debió conocer muy bien en su mocedad. En esta novela, como en otras suyas, el elemento autobiográfico es muy importante. También es cierto que sin un trasfondo de experiencia personal no habría novela que se sostuviera. Sender llega a decir que hasta en su novela "Bizancio", cuya acción transcurre en los años 1303-1308, hay material autobiográfico. Y es que sin desdenar lo que su vida rica en experiencias le ofrece, todos sus libros están al mismo tiempo traspasados por un potente hábito de imaginación. En "El lugar de un hombre", por ejemplo, la peripecia de un personaje rural reciamente diseñado no solamente sirve para urdir una fábula de gran significación social sino para recrear al mismo tiempo, con entrañable memoria, el luminoso mundo de la infancia. Que el abuelo descrito en "El lugar de un hombre" y el que retrata luego en el prólogo a "Los Cinco Libros de Ariadna" pueden relacionarse sin lugar a equívoco es evidente. Es un hombre cargado no solamente de años sino de ácida sabiduría y de noble sentido común, primario y áspero, y en el que tal vez habría que rastrear las raíces estilísticas de Sender. En su prosa parece estar toda la vitalidad un poco cruda de la comarca. Al fin y al cabo no hace sino continuar una tradición que vendría desde Marcial hasta Costa pasando por aquel cura de tan cáustico ingenio que se llamó Gracián. El genio aragonés tiene fama de enterizo. Goya sería un exponente y también el hereje Miguel de Molinos, fundador del "quietismo", encarcelado y muerto en el Vaticano.

En los primeros libros de Sender no sólo gravita la situación político-social dominante en la península sino el resabio de su frecuentación periodística, que determina un estilo nervioso, muy ceñido a la anécdota, como en la crónica o en el reportaje. El mismo ha criticado de inmaduros algunos de esos libros, que en ocasiones han sido cuidadosamente re-elaborados. "El Verdugo Afable" (Nacimiento, Chile, 1952), es una refundición de tres novelas anteriores: "Orden Público", "La Noche de las Cien Cabezas" y "Viaje a la Aldea del Crimen". En la nueva versión integran un volumen de extraordinaria vivacidad en el que alternan los más variados elementos literarios: imaginación y poesía, documento social y costumbrista, autobiografía. Este libro constituye un trozo de vida española poderosamente narrada. La fuerza narrativa de Sender es tan vivaz que muchos lectores y comentaristas suelen identificar al autor con los personajes, cargando el acento sobre el contenido autobiográfico de sus libros. Una vez, en el curso de una conferencia en una universidad norteamericana le preguntaron si en realidad había sido importante sobre la post-guerra. En los novelistas posteriores a él está presente el trauma causado por aquella ruptura de la vida nacional de la que nadie parece haberse recuperado, ni fuera ni dentro de España. La única obra realmente ambiciosa sobre el tema ("Los cipreses creen en Dios") es monumentalmente absurda y escrita con un anacrónico concepto de las relaciones sociales, del mundo y de los hombres. Tuvo mayor importancia la trilogía de Barea cuya intención literaria era muy otra. El, como el resto de los escritores españoles exiliados, han mirado hacia España sin designio documental y sólo la han visto como el territorio emocional donde ocurrieron los hechos más trascendentes de sus vidas. Al tratar de revivirlos literariamente sólo nos han dado una imagen demasiado parcial del cuadro histórico. Han supervalorado —defecto muy español— la importancia de sí mismos en el cuadro. Con mayor objetividad trató Max Aub de dar una visión general de los hechos, habiendo logrado un notable acierto con su libro "Campo de Sangre". Pero tampoco terminó, al parecer, la amplia obra que prometía

La obra de Sender empieza a ser bastante considerable. A los títulos que ya hemos citado más arriba se han sumado varios más, totalmente inéditos o reelaborados en nuevas ediciones. La serie de "Crónica del Alba-Hipogrifo Violento-Quinta Julieta" será enriquecida en los próximos meses con un cuarto título: "El mancebo y los héroes". De esta serie se publicó una edición inglesa (Gollanz) en febrero, y otra, más cuantiosa, algunas semanas después con el título de "Before Noon". En México y también este año se ha publicado "Emen Hetan", título vasco que quiere decir *aquí estamos* y que es sólo un capítulo de una obra mayor que llevará por título general "Los anales Saturnianos". Luego una novela en forma de diálogo, "Los Laureles de Anselmo", y la tercera edición de "El lugar de un hombre". En setiembre u octubre aparecerá un grueso volumen de poesía —una sorpresa— titulado provisionalmente "Las imágenes migratorias". Terminada y recientemente traducida al inglés tiene una obra de teatro, "Graziela y los cuervos", que ha sido aceptada para su producción en Broadway por el matrimonio Ruth Ford y Zachary Scott, que estrenaron en Londres y después en Nueva York "Requiem para una monja", de Faulkner. Uno de sus libros capitales, "Los Cinco Libros de Ariadna", apareció en 1957 bajo el signo editorial de la revista "Ibérica", de Nueva York. Después de "Contraataque" es una obra madura e importante sobre ese tremendo acontecimiento de nuestro siglo que fue la guerra civil española.

La guerra civil española tuvo consecuencias de incalculable repercusión moral en todo el mundo. Su trágico desenlace no bastó para apagar el fervor y la adhesión que concitara entonces la lucha popular contra el fascismo, en realidad la primera gran respuesta de un pueblo al matonismo instituido como método político por Hitler y Mussolini. En el suelo español se dieron cita miles de hombres de todos los continentes —los más jóvenes y entusiastas— y entre ellos estaban algunos de los que después han dominado el panorama literario mundial. Pero dato curioso, aquel tremendo acontecer que tanto les conmoviera sólo encontró en sus obras ecos parciales. Orwell publicó su "Homenaje a Cataluña", Kesten "Los Niños de Guernica", Malraux "La Esperanza", Hemingway "Por quién doblan las campanas", valiosos testimonios que no llegan a componer, entre todos, un rostro verdadero de aquella gesta revolucionaria. En realidad influyó más sobre la evolución espiritual de sus autores que como tema de inspiración literaria. Sólo referencias podríamos hallar en las más distintas obras de Auden, Spender y Greene; Tennessee Williams, Miller y Trilling; Camus y Sartre; Last, Max Frisch y Dagermann, entre otros muchos. Pero la guerra civil española sigue esperando su gran novelista.

Los escritores españoles tampoco han dado el do de pecho en el asunto. Atisbos, datos, informes. "La Colmena", de Camilo J. Cela sería el documento más importante sobre la post-guerra. En los novelistas posteriores a él está presente el trauma causado por aquella ruptura de la vida nacional de la que nadie parece haberse recuperado, ni fuera ni dentro de España. La única obra realmente ambiciosa sobre el tema ("Los cipreses creen en Dios") es monumentalmente absurda y escrita con un anacrónico concepto de las relaciones sociales, del mundo y de los hombres. Tuvo mayor importancia la trilogía de Barea cuya intención literaria era muy otra. El, como el resto de los escritores españoles exiliados, han mirado hacia España sin designio documental y sólo la han visto como el territorio emocional donde ocurrieron los hechos más trascendentes de sus vidas. Al tratar de revivirlos literariamente sólo nos han dado una imagen demasiado parcial del cuadro histórico. Han supervalorado —defecto muy español— la importancia de sí mismos en el cuadro. Con mayor objetividad trató Max Aub de dar una visión general de los hechos, habiendo logrado un notable acierto con su libro "Campo de Sangre". Pero tampoco terminó, al parecer, la amplia obra que prometía

"Los Cinco Libros de Ariadna" participan en menor medida que la trilogía de Barea de ese defecto

tan español, pero sin librarse de él totalmente. Lo que Sender pretende hacer desde "Contraataque" es una especie de *crónica emocional* de la guerra civil y no una crónica realista, galdosiana. Por eso "Los Cinco Libros de Ariadna" no debe leerse como si se tratara de una novela tradicional. Su estructura responde mejor a una combinación de relato y poema que a la de una novela. Su forma aspira a una interacción de lo poético en lo político, de lo político en lo religioso y de lo religioso en lo onírico dónde vuelve a enlazar con lo poético. Su trama está urdida tan sutilmente que los diferentes elementos que la constituyen arriesgan la unidad capítulo tras capítulo ante un lector poco atento o poco sagaz. Y es que esos elementos son múltiples y se entrelazan a lo largo del libro de una manera poco convencional. Sender cree que la manera de un escritor ha de ser de naturaleza secretamente incongruente para suscitar una emoción poética. De ahí que ya desde el título mismo "Los Cinco Libros de Ariadna" aluda a símbolos y mitos. Pero es, esencialmente, lo que su autor pretende que sea, una *crónica emocional* de la guerra civil española, no un cuadro histórico riguroso. De ahí esa combinación de elementos dispares que sólo la ma ravillosa fluidez narrativa de Sender logra rescatar del caos.

El lector se desconcierta con las referencias de lugar y tiempo al comenzar el relato de Ariadna —la protagonista— y sólo más tarde advierte el propósito deliberado del autor de introducirlo en su laberinto recorriendo a toda una gama de sugerencias y estímulos poéticos. Por eso el relato de Ariadna va precedido de una representación cuya aparatosa recuerda el gusto actual por las siglas y las conferencias magnas. La gran Asamblea de la OMECC con que se abre el libro puede ser un remedo de esas mastodónticas reuniones de la ONU, con sus delegaciones de todos los países y sus pueriles combinaciones de política y espectáculo en las que lo terrible y lo grotesco se mezclan y subliman en un tono retórico inoperante. El abadiado de Marte, dónde se celebra la Asamblea de la OMECC, puede ser el Seminario de Cervera o cualquier otro de España y la cripta donde Franco, ya cretinizado y convertido en una bola informe, juega con la mosca Cristobalina, el monumento que se ha hecho erigir en el Valle de los Caídos. El tiempo en que esos acontecimientos juegan es ambiguo, Sender lo escamotea con el evidente designio de que la experiencia vital de Ariadna, cuya peripecia ocurre en un período bien preciso del siglo, no sugiera nunca el anacronismo.

Sin insistir en el hecho de que nos hallamos ante una *crónica emocional* se haría difícil distinguir los niveles en que "Los Cinco Libros de Ariadna" se estructuran. Empieza Ariadna su relato con un retorno a su niñez en una ciudad del norte de España y su evocación está llena de sensibilidad y clara nostalgia en la que palpitan luminosamente esos instantes indecibles que componen casi siempre, en el recuerdo, la vida infantil. Todo ese mundo claro e impreciso está recreado con una fuerza subyugante en la que el lector que iba a buscar hechos históricos se sumerge sin darse cuenta y sin lamentarlo. Pero poco a poco el relato se dramatiza. Los hilos de Ariadna nos van conduciendo hacia el umbral del gran tiempo de la guerra, ya lleno de presagios y de signos reveladores. Ese tiempo está descrito buscando las referencias y contrarreferencias de la situación, describiendo a los *dramatis personae*. De un lado el grupo de revolucionarios que acampa en el bosque; del otro, los aristócratas que veranean en Pinarel y se reúnen en la gran fiesta de don Nicolás de Alvear, monárquico liberal. En ese contrapunto no exento de humor Sender nos va acercando al drama. La fiesta de Alvear es caricaturizada y puesta de relieve la corrupción y la cobardía predominantes en el ambiente de la derecha española, pero también ironiza por cuenta de los hombres del bosque, aunque confiéndoles una especie de inocencia primaria que convierte en veniales sus pecados. Esa inocencia ya prefiguraba, sin embargo, el resultado inevitable de la guerra civil, el triunfo de los más astutos.

Se combinan demasiado elementos marginales en *Ariadna* para que se pueda decir que se trata por

fin de la gran novela sobre la guerra de España. Todavía habría que señalar que se dan en el libro, a manera de novelas dentro de la novela, algunos relatos que podrían aislarse perfectamente y que son como "divertissements" para matizar, aunque lógicamente relacionados en el contexto. Por ejemplo, el informe escrito por un judío sefardí de Salónica sobre su viaje a España al comienzo de las hostilidades, relación llena de ácida ironía en cuanto a ciertos rasgos característicos de los españoles actuales, sobre su crueldad y su capacidad de juego con la muerte. Y también el relato humorístico que hace Michael a la asamblea del bosque sobre su vida en la Unión Soviética, relato superlativamente satírico en el que se ridiculizan todos los planos de las relaciones humanas y sociales en la Rusia del "Vozd" (Stalin). Este Michael, un norteamericano que le toma gusto a la vida y a los hombres en España, será uno de los personajes del drama de la guerra, que irrumpe con algunos muertos en el bosque el primer día del levantamiento, con la huida de Javier a la sierra y prosigue con la Odi-sea de Ariadna hecha prisionera.

El tiempo de la guerra civil se narra, pues, en base a la doble experiencia de Ariadna como prisionera de los franquistas y de Javier como jefe militar en la zona leal. Si Sender enfatiza sobre el cretinismo prevaleciente en las líneas fascistas no deja de ver el desconcierto reinante en las filas republicanas debido al tira y afloja de la lucha de partidos y facciones políticas, y también por la insuficiencia organizativa en el ejército. Pero en esa lucha de banderías un partido es el que se impone al socaire de una situación militar inestable y del abandono de todo principio de solidaridad hacia la República española por parte de las democracias. Ese partido es el partido comunista. A partir del momento en que los rusos aparecen en la zona leal asumiendo mandos y dirigiendo operaciones "Los Cinco Libros de Ariadna" se convierten en un acta de acusación de las maniobras soviéticas por el dominio político de la península y en una denuncia de la estrategia estalinista contra los combatientes no comunistas durante la guerra civil. Esa política hubiera dejado perplejo a Maquiavelo y le costó a la España leal miles de muertos innecesarios. Sender se aplica a revelar su aspecto irrisorio y su trágica sugestión.

Políticamente, los dos temas mayores en el libro los ocupan las aberraciones fascistas y la caótica y sanguinaria participación de los rusos en el lado republicano, activando con su conducta totalitaria la desmoralización y el desprestigio de la causa popular. Parecería como si Sender nos hubiera querido aleccionar sobre las dos caras del totalitarismo, pero resaltando la grosera investidura "democrática" de los comunistas. Si "Contraataque" narra hechos parecidos, pero interpretados desde el punto de vista de un simpatizante comunista, "Los Cinco Libros de Ariadna" reflejarían una visión más anarquizante de los mismos hechos, por lo tanto más rica en matices y más humana en sus conclusiones. Aquella sugestión de la eficacia y de la disciplina ya no juega preponderantemente en la consideración del autor, más atento a las realidades subjetivas pero de más indudable alcance. Sin embargo, ninguno de estos dos libros sobre el tema vital de la guerra civil da, en definitiva, la imagen cabal de los acontecimientos, y habrá que esperar a que la serie se complete, pues Sender anuncia, siempre sobre el tema de la ofensiva frustrada, dos libros más: uno que relataría los hechos desde el punto de vista de un republicano y otro en el que el protagonista sería un socialista.

Seguramente cuando la serie esté completa esta *crónica emocional* sea la creación novelística más importante sobre el drama español, como ya lo anticipa la portentosa estructura de "Ariadna". Nadie, entre los escritores españoles en el destierro, había acometido la empresa con tanto ardor y condiciones literarias. Nadie aparece hoy con tantas posibilidades para realizar esa urgente tarea. Sender reúne una poderosa imaginación y una maravillosa fluidez narrativa, fue un actor importante del drama y posee el estilo viril, ágil y sostenido que aquel período de la historia española —y del mundo, en cierta medida—, necesita para ser descrito e interpretado.

# LA FOTOGRAFIA DE ANIVERSARIO

POR RAMON J. SENDER

Eran los deguerrotipos amarrillos y estaban encuadrados en marcos de plata. Ocupaban la parte más alta de las paredes del estudio. Había también un diploma de la exposición internacional de Barcelona con su sello dorado y su cinta.

Muchas más fotografías. Mujeres, hombres, niños. Cada una con su historia. Abajo y en el centro de la pared el retrato ampliado de un hombre con marco dorado y un crespón de luto en un ángulo. Era un amigo de la familia que había muerto hacía poco.

La mujer del fotógrafo, Rosario, iba y venía con el traje de novia. Aquel día se cumplían las bodas de plata. Y querían celebrarlas de alguna manera. No sabían cómo.

Teodosio contemplaba a su mujer por encima de las gafas y del periódico desplegado. Por fin dejó el papel en el suelo y habló:

—¿Qué haces Rosario? ¿No puedes estar quieta?

Parecían los dos salidos de un daguerrotipo, también. El fotógrafo tenía uno de aquellos bigotes estropeados de 1905 y en el talle de ella se presentaba la rigidez del corsé puritano. Teodosio se frotaba las manos, se estiraba los puños duros de la camisa cuyos gemelos hacían un ruidito y mirando el techo exclamaba:

—Se acabó, querida. Se acabó. Pero ¿no puedes estar quieta?

—Fui esta mañana al salón de belleza y al volver compré flores. Mira este ramo de violetas. Me lo he prendido con los rabos hacia arriba. Hacia arriba quieren decir amor y fidelidad. Hacia abajo indiferencia.

Callaba Teodosio distraído y absorto en sus meditaciones. Luego cerraba los ojos y esperaba, seguro de que su mujer iba a decir algo más.

—Mira, me he puesto las joyas, también.

—Ya veo —comentaba él con un recelo cómico—. Tú lo que quieres es que te haga un retrato de aniversario.

—¿Por qué no?

—Es verdad. ¿Por qué no? Pero los tiempos son otros. Han pasado años y tú no eres ya una novia ni yo un novio aunque nos pongamos los trajes de boda. Ha llovido mucho desde entonces.

Ella protestaba. Las protestas de Rosario eran cantarinas y melosas:

—El corazón es siempre joven, como dice Camoamor. ¿Qué hay de malo en hacerse una foto de aniversario? Hoy es el día. Tal vez el año próximo estaremos demasiado viejos. Por que la vejez viene así, de pronto.

—Yo no soy un fotógrafo de aniversarios sino un fotógrafo psicológico. El barrio entero lo sabe.

—¿Qué es eso de psicológico?

—Fotógrafo de almas, mujer.

Ella se quedaba perpleja un momento, pero preguntaba:

—Bien, ¿no tengo yo un alma?

—Lo que es eso... —replicaba Teodosio soplando en su pipa vacía— todo el mundo tiene un alma.

Volvió ella a sus coquetuerías del tiempo de soltera, estimulada por el vestido blanco:

—Retrátame, Teodosio.

En el muro el retrato que tenía un crespón de luto en el ángulo superior izquierdo mostraba la cara de un hombre de media edad con tufo rizados sobre la oreja. Rosario miraba aquel retrato y Teodosio explicaba cargando la pipa:

—El alma sale o no sale al rostro, Rosario. Hoy tienes la expresión vacía.

Ella se sentaba, se levantaba, se volvía a sentar. Al lado de la ventana en una jaula cantaba un canario. Y los retratos del muro formaban una galería curiosa. Unos estaban serios y otros sonreían. Pero la seriedad de los unos era con doble fondo jovial y la alegría de los otros forzada y falsa. El único que parecía seguro de su propia solemnidad era Gustavo. El de los crespones de luto.

Y sin embargo en su vida no había sido lo que se dice un hombre serio. Cuando ella lo miraba se decía: "Ahí está, el pobre, con sus bigotes afilados y tiesos de torito negro de Miura". Lo pensaba con amistad, casi con ternura. Cuando miraba aquel retrato Teodosio suspiraba y decía entre dientes:

—¡Lo que somos! Aire, viento, nada. Eso somos.

—No hables así en un día como hoy.

Quedaban los dos callados, pero no por mucho tiempo.

—¿Qué me miras, Teodosio?

El la encontraba rara con el vestido de boda, las manos inquietas en los guantes blancos que le llegaban hasta encima del codo. La encontraba rara y se lo dijo.

No parecía ella, Rosario.

—Se comprende, esposo mío. Han pasado tantas cosas en las últimas semanas que cualquiera otra mujer estaría loca.

En el silencio del estudio el trémolo del canario parecía luminoso, y Rosario seguía indagando:

—Cuando dejaste el periódico en el suelo dijiste: se acabó. ¿Qué es lo que se acabó?

—La información sobre la muerte de Gustavo. Ya no dicen nada los periódicos.

Era Gustavo el personaje cuyo retrato tenía el lazo de crespón. Y ella cambiaba de registro de voz para decir:

—Ayer leí yo algo. El sumario ha sido sobre... sobre...

No acertaba y el marido acudía en su ayuda:

—Sobresido. Se diría que respiras mejor desde entonces.

Ella miraba atentamente a Teodosio como si quisiera penetrar en lo más hondo de sus pensamientos y por fin dijo:

—Era para perder la cabeza. Otra mujer que no fuera yo...

Al ver que Teodosio parecía contagiado de su melancolía Rosario cambió de humor y se puso ligera y casi alegre para decir:

—Yo la conservo, digo, la cabeza y además he sido sincera con el juez, contigo y con todo el mundo. Olvidémoslo todo. Mira mis violetas, querido.

En las fotos —dijo él, distraído— salen mejor las flores de azáhar.

Las fotos del muro parecían mirar a aquel viejo matrimonio con simpatía. Había una señora de mucho pecho que flotaba en un mar de tules. Era doña Tecla la del boticario, fallecida también. Desde el otro mundo parecía mirar a los casados y complacerse en el aniversario.

Suspiraba ella. Suspiraba él. Suspiraba ella de nuevo, esta vez con una especie de entusiasmo. Luego decía:

—Ay, Teodosio, qué hondo me salió ese suspiro.

—Vamos, vamos, ya digo que se acabó.

No era muy sentimental, Teodosio. Aunque podía ser atento, afable y hasta cariñoso con ella veinte años después de la boda. Callaban los dos. De la

calle llegaba el pregón de un vendedor ambulante y ella sonreía con tristeza:

—¡Lo que yo he sufrido, Teodosio!

—Hay que sobreponerse. ¿Qué pasaría en la vida si no pudiéramos sobreponernos?

—Lo malo lo he olvidado, Teodosio. Pero no me pidas que olvide nuestra boda en un día como este.

Entre las fotos había un niño desnudo que se murió también sin que se supiera de qué. Y al lado un obispo con su mitra haciendo el gesto de la bendición patriarcal.

Vivía aun aquel obispo y todos decían que era un santo.

Debajo de aquel retrato había otro de doña Paula la prestamista. Parecía una condesa con su cabello en forma de corona y un moño alto en el centro.

Eso decía Rosario cuando la miraba.

Llegaba de la calle el fragor de un motor de camión. Los camiones en la calle lo irritaban a Teodosio. Relacionaba aquellos motores con la vida mecánica y material de la urbe. Su estudio era el arte. Los camiones la vida comercial e industrial. La vulgaridad de la existencia.

—Tengo una sorpresa para ti —decía ella—. Adivinalo.

—¿Una corbata?

Ella se ponía intrigante como una niña pequeña. Cualquiera forma de abandono la conducía a los días de la adolescencia tal vez por el vestido blanco y también por el canario que anunciaba con sus gorjeos la primavera:

—Algo más importante, querido. Pero, por favor Teodosio, quitate las gafas.

—¿Por qué?

Ella inclinaba la cabeza —toda rizo— sobre un hombro:

—Porque parece que me miras y no me miras.

Se quitaba los lentes el fotógrafo y miraba al techo, luego a la ventana y por fin otra vez a su esposa:

—Todavía tienes el ramo histórico, Rosario.

Ella se acercaba al sillón donde solían sentarse los clientes para hacerse la foto. Consultaba al mismo tiempo, recelosa, la expresión del marido. En el silencio se oía el pico del canario partiendo cañamones.

Se atrevió a más, Rosario. Se atrevió a encender la batería grande. Dos columnas de focos paralelos, uno a cada lado del sillón. Estaba esplendente en su vestido blanco de seda.

—Permíteme, Teodosio.

Tomó una expresión afectada y sentimental:

—Que no diga la gente que tu esposa es la única a quien nunca le has hecho una foto de aniversario.

El no parecía interesarse y ella se impacientaba:

—Aquí está mi alma, Teodosio. ¿No la sabes ver?

Se incorporaba Teodosio lentamente. Y se despejaba alzando los brazos al cielo como un actor trágico. Al hacerlo vio los daguerrotipos de lo alto del muro. Había un varón con perilla y pelo a la romana, poeta ilustre.

La foto tenía en una esquina una corona de laurel dorado.

Aquella foto y la del obispo eran el orgullo de Teodosio y parecían disputarse la presidencia del estudio.

Teodosio con los brazos todavía en cruz sintió un asomo de mareo y se quedó vacilando un momento. Cuando pasó el mareo movió la cabeza compadecido de sí mismo, pensó que tenía ya cincuenta años

y que aquellos marcos debían ser cosa de la edad y preguntó:

—¿Por qué quieres la foto precisamente hoy?

—Por el vestido. ¿Es que no te dice nada este vestido blanco?

—Te has puesto demasiadas cosas. El reloj pulsera, los pendientes de oro, el broche de perlas.

—Es para enviarte la foto a mi hermana y que vea todo lo que tengo.

Se hacía atrás, Teodosio, chupando su pipa:

—Yo no soy un repórter. Yo soy un artista. Además...

La miraba experto y monitor:

—Con el traje de boda no van bien las joyas. Al menos tantas joyas.

—¿Me las quito?

Con la prisa feliz del que ha conseguido su propósito ella corrió al lado de una mesita auxiliar donde había una palmera con un lazo color rosa y se fue quitando las joyas y dejándolas en el mármol. Detrás de la palmera, en el muro había una foto de boda también. El tenía una cara boba de garbanzo. Redonda, toda recogida en la nariz. Ella era cejuda, nariguda, tetuda. O como decía Rosario: "con mucho desarrollo".

Era Rosario fina a su manera.

Teodosio seguía haciendo observaciones mientras ella volvía al sillón:

—Ese peinado no me gusta. Las ondas parecerán de metal. ¿Tú no sabes que en las fotos lo importante es el claroscuro?

—Iba a ponerme el velo encima del peinado, pero tú dices que es grotesco.

—No he dicho grotesco sino inadecuado. Tú sabes que me molesta que me atribuyas palabras que no he dicho.

Otra vez en el sillón ella acomodaba los pliegues de su falda y avanzaba un chapín también de seda.

Detrás del sillón las nubes de un decorado idílico

flotaban en un horizonte de aurora con amorcillos rosados flotando en una esquina. Encendiendo un foco arriba u otro abajo la nube parecía de tormenta o de bonanza, según. Y los amorcillos desaparecían o estaban presentes, a voluntad. Ella se rebullía en el asiento: —Perdona, querido. Anda, ahora. Hazme el favorcito.

Miraba Teodosio muy conscientemente. Se había puesto al lado de la cámara para tener el mismo foco y calculaba las sombras y las luces con cuidado. Era Teodosio duro de oído y treinta años de profesión no habían bastado para hacerle entender que el nombre del objetivo no era —como él pronunciaba— *objetivo*. Aquella e suplente no había podido eliminarla todavía. Diciendo objetivo creía Teodosio que no sólo era un artista sino también un hombre de ciencia. Y miraba entornando los ojos:

—Hm...

Ella se ahuecaba un poco el pelo:

—¿Estoy así mejor?

Teodosio encendía un foco central. Era un chorrito de luz azul que caía del techo y daba de frente sobre la imagen. Aquel foco era el "espíritu santo" y solía ponerlo en las fotos de primera comunión. Al sentir la luz sobre sus ojos ella se esponjaba:

—¿Así, querido?

—Vamos a ver... Bueno, salta a la vista que no somos ya ni sombra de lo que fuimos. Esos trajes de boda hacen de nosotros caricaturas. Mira mi pantalón, con los dos botones de arriba desabrochados y así y todo a punto de estallar. Caricaturas.

—El tiempo no pasa en vano.

Era verdad. Otra foto en el muro mostraba a dos viejos valetudinarios retratados en sus bodas de plata. Se habían vestido de gala. Ella parecía un chimpancé melancólico y él un saltamontes diseado. Pero juntaban sus cabezas para la foto.

Se veía que los dos llevaban peluquín, es decir cabello artificial.

Y desde su marco miraban a Rosario que esperaba en el sillón.

Marido y mujer se contemplaban en un grande y profundo silencio. Ella un poco deprimida. En algún lugar se oía zumbir una mosca atrapada por una araña. El canario hizo un arpegio.

—Caricaturas, Teodosio, es verdad. Pero no importa. Hazme dos fotos. Una de cuerpo entero y otra de busto.

—Lo importante es la cabeza, querida.

—Si quieres hacerme una cabeza también... que sea como aquella.

Señalaba la de la Patti, toda rizo como un perrito de aguas que estaba encima de la puerta. También la cantante era abundante en su "desarrollo".

Rosario en ese terreno no tenía que envidiarles nada.

Se ponía Teodosio debajo del trapo negro y disponía el foco lentamente. La cámara que tenía tres patas parecía tener cinco, ahora. Salía Teodosio con una sombra adusta en el perfil:

—Tu cara no me gusta.

—Teodosio —suplicaba ella— hoy es un gran día. No caviles. ¡Si supieras la sorpresa que te guardo!

—¿Qué?

—Adivinalo

—¿Unos guantes de gamuza?

—No. Algo muchísimo más importante.

—Bien. Descansa la espalda en el sillón. Más atrás. Siéntate más atrás.

Alzaba una mano en el aire y reclamaba: "Mira aquí" Ella al alzar la vista tomaba una expresión un poco perruna y Teodosio se impacientaba:

—No, no es eso. Tú no eres un perro, creo yo.

Ella miraba a otra parte ruborizada:

—Hijo, por Dios.

—Mira a este otro lado. Sin timidez. Sin humildad. No, no es eso. Ahora pones una expresión noble y condescendiente y tú no tienes nada de eso. La expresión es falsa. En estos días he visto amenudo esa expresión. Digo, en tu cara. ¿Por qué? Se diría que hay algo nuevo y diferente en tu vida. No, tampoco... No pongas esos ojos inocentes. Perdona que me ponga tan detallista pero como te dije antes yo he sido siempre un psicólogo. Ahora quieres dar otra vez una impresión aristocrática y para eso levantas la cabeza. ¿Por qué? La verdadera distinción no es nunca arrogante. Yo la llamaría consuetudinaria.

—¡Ay, Teodosio, tú lo sabes todo! ¿Así?

—Eso es peor. ¿No puedes ponerte natural?

Se sentía ella impaciente, pero conseguía reprimirse:

—Más vale que no me lleses la contraria, querido. Yo creo que me pongo natural.

—Si esa es tu naturaleza continua siendo falsa. Falsa hasta la punta de los pies.

Ella retiró su chapín y lo ocultó bajo la falda.

—Falsa hasta los cabellos.

Rosario acudió a protegerlos con la mano:

—Teodosio, parece mentira ¿Qué maneras de hablar!

Y pasó su mirada por el muro de enfrente cubierto también de fotografías. La verdad era que casi todas aquellas expresiones eran falsas. Rosario tenía que evitar parecerse a la joven del rincón que miraba como una gata al acecho y también a la del retrato sepia y oro.

Teodosio vigilaba desde la cámara.

—No. Ahora levanta la mirada. Bah, bah, bah, no es eso. Se diría que tienes miedo.

—¿Por qué voy a tener miedo?

—Eso digo yo. Perdona querida. Mira a la jaula del pájaro. Bien. Mantén esa expresión si puedes. Un momento.

Ella lo veía con los ojos febriles y pensaba: "está inspirado". El fotógrafo se puso otra vez debajo del lienzo. En la jaula el canario se afilaba el pico y se oía el ruidito seco sobre un alambre.

—La verdad, Rosario. Hoy no eres tú. Tienes la expresión vacía.

—Hombre qué cosas dices.

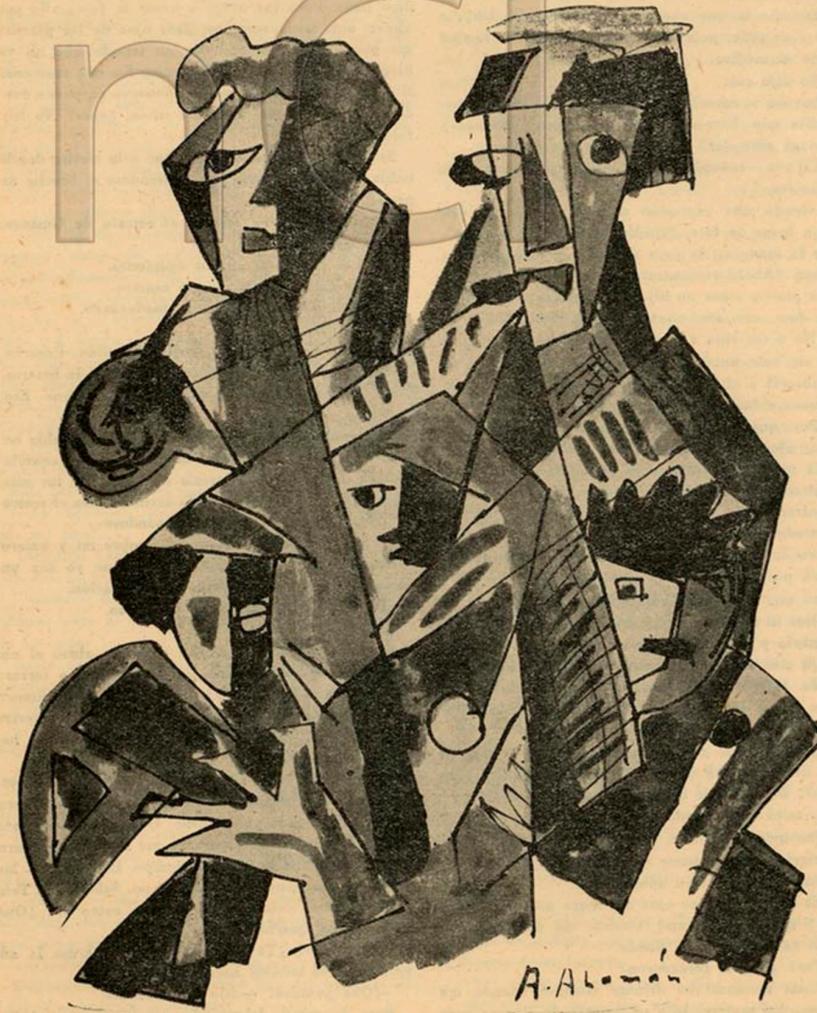
—Mira aquí. Con confianza, con abandono.

—¿Así?

—No me miras con confianza sino con la satisfacción de una persona que ha hecho un truco difícil y le ha salido bien.

—¿Qué truco voy a hacer yo?

Cambiaba de posición y preguntaba una vez más:



# LA FOTOGRAFIA...

(Viene de la página anterior)

—¿Ahora?  
Debajo del trapo negro las palabras del fotógrafo tenían un acento un poco lúgubre.  
—Mírame de modo que salga el alma a tus ojos. ¿No eres mi esposa? Para que salga el carácter en las fotografías es necesario como dice el profesor Van der Goat un cierto claroscuro moral. Espontaneidad por un lado. Arte por otro. Tu pones la espontaneidad. Yo el arte. Mírame con amor, palomita. Se sentía Rosario halagada.  
—Ay, Dios mío, ese eres tú. Me llamas palomita como entonces. Te guardo una sorpresa.  
—¿Qué sorpresa?  
—Adivínalo, bien mío.  
—¿Una cigarrera de plata?  
—No, algo de más valor. De un sinfín más de valor.  
—Mírame con arrobamiento. Aquí, ahora, al objetivo. Tu boca tiene todavía un rictus falso. Se limpiaba los labios, Rosario.  
—Comienzo a fatigarme y no sé lo que hago. ¿Estoy bien ahora?  
No quería Teodosio hacer una foto a su mujer si no era una verdadera y memorable obra de arte. Y por eso exigía —como él solía decir— su colaboración.  
—Un poco de melancolía, Rosario. Piensa en una frustración, en algo que quieras y no tienes. Mira al muro, allá. No allá, al bebé.  
Indicaba la foto de un niño desnudo, caído boca abajo, levantado a medias sobre sus manos, con el trasero al aire.  
—Antes esa foto te daba tristeza, cuando la mirabas.  
—Ahora más bien alegría, Teodosio.  
—¿Por qué?  
—Ay, maridito. Lo penetras y lo adivinas todo.  
—¿Pero por qué?  
Ella se sentía de veras confusa. No sabía donde poner los ojos:  
—Es un secreto, querido.  
—Bah, todo el mundo sabe que desde que nos casamos quieres un hijo. No quieres otra cosa.  
—Es verdad. No puedo olvidar lo que decía mi pobre madre que en paz descansa.  
Imitaba Rosario la voz de su madre, una voz redondita y satisfecha que decía: "En marzo conocí a mi novio, en abril nos casamos y en mayo estaba encinta".  
Estas evocaciones no hacían feliz a Teodosio:  
—También me lo decía a mí. Y tu madre ponía en esas palabras cierta perfidia. No importa. Son los derechos universales de la maternidad. La madre quiere un hijo, la abuela un nieto y así hasta el infinito. Es natural y no le reprocho yo nada a tu madre. Tu querías un niño. Pero ya te dije antes de casarnos que probablemente no tendríamos hijos. El médico no aseguró de una manera concluyente que yo fuera del todo estéril. No dijo que lo fuera para siempre.  
—Claro, querido. ¿Cómo te iba a decir una cosa así?  
—¿Por qué no?  
—Los médicos no dicen eso a un marido. No solo tienen que saber medicina sino también filosofía de la vida. El médico te dijo: tal vez no tendrás ustedes hijos. Tal vez. ¿Te das cuenta de la diferencia?  
—Sí, ya veo. No era seguro sino hipotético.  
—Eso es.  
Ella miraba al techo. En el centro había una fama con su trompeta en bajorrelieve. Había otras figuras simbólicas en yeso policromado.  
—Hay una diferencia— insistía ella.  
—La hay. Lo reconozco. Una levisísima diferencia, pero la hay.  
Reía ella históricamente y Teodosio que no veía que lo que acababa de decir tuviera gracia se ofendía un poco. Pero viendo una expresión nueva en la cara de su mujer se disponía a abrir el obturador. No tardaba en decepcionarse porque aquella expres-

sión se desvanecía. Y salía de debajo del trapo negro: "inútil. No veo nada".  
—Su esposa no estaba en disposición cooperadora. Y se ponía triste como si fuera a llorar. Aquellos cambios le resultaban a Teodosio chocantes y molestos. Rosario decía:  
—No tienes confianza en mí, eso es. Estás amoscado y celoso y piensas todavía en lo que yo me sé. En Gustavo. Confíesalo. Pobre hombre que nos mira desde el otro mundo y que...  
Súbitamente cambiaba el registro de su voz y la expresión de sus ojos para hacer un paréntesis:  
—¿Tu crees que los muertos nos miran? Desde el otro mundo, digo.  
—Hay opiniones sobre el caso, pero yo nunca he creído en el mundo de ultratumba. No creo en más espectros que en los de la luz solar.  
—Pues la mirada de Gustavo desde esa ampliación de la pared me sigue a todas partes. Me ponga donde me ponga, allí me mira. No es agradable, la verdad. Te juro Teodosio que no es agradable.  
Sonrió él, superior:  
—Es solo apariencia. Cuando lo retraté estaba mirando al objetivo y ahora sus ojos siguen al espectador. Es lo que se llama una ilusión óptica.  
—Bien me confunde, a veces.  
—Pero sin motivo.  
—Eso...  
—¿Qué? —preguntó él, inquieto.  
—Nada. Quiero decir que eso, según como se mire. —De cualquier modo que se mire, querida  
—Teodosio, ya veo. ¿Tu sabes lo que pienso? Si me quisieras me preguntarias cual es mi sorpresa de aniversario.  
—¿Un altíer de corbata?  
Ella negaba en silencio. Y ese silencio se hacía más ostensible por el tic-tac de un reloj de pared antiguo. Se disponía Rosario gravemente a hacer la revelación:  
—Escucha lo que voy a decirte, querido. Un día a pesar de todo, podríamos tener un hijo. Es lo que te dijo el médico.  
—No dijo eso.  
—Lo dió a entender. No dijo que si ni que no, maridito mío. Entonces ¿qué es lo que podemos y debíamos entender? Dependía de nosotros.  
—Tal vez —concedió él sin fe ninguna. Quería decir que tal vez.  
Y viendo una expresión natural en ella se dispuso a hacer la foto. "Quédate así, no te muevas". Ponia la mano en la pera de goma y se disponía a disparar. "Ahora eres natural de veras. Si crees que un día puedes tener un hijo piensa que será como el de la foto, con sus piernecitas rosadas. Mira a la foto. No a esa sino a la otra. No a Gustavo".  
Al oír este nombre la expresión de Rosario se ensombreció y el marido se dió cuenta. Se apartó de la cámara y fue a sentarse en una silla:  
—¿Por qué mirabas a Gustavo? Lo miraste y por tus ojos pasó una nube. Una nube de tormenta.  
—Ya te he dicho que es él quien me mira a mí. La mirada de un muerto impone. Más valdría que lo sacáramos del estudio. Demasiados ojos hay en las paredes para añadir dos más. Me pone nerviosa Gustavo desde ese marco de luto. Ese crespón negro acabará por traernos mala suerte.  
Hizo una pausa y añadió tristemente:  
—Dios lo tenga en su gloria.  
Sombrio y reflexivo Teodosio aspiraba en la pipa:  
—Un mes se cumplirá mañana. Dios lo haya perdonado. Mira a donde quieras. De un modo u otro voy a hacer la fotografía. Esta foto será solo de busto. De cintura para arriba.  
Dejaba la pipa en la mesita auxiliar y volvía al lado de la cámara una vez más: "De cintura para arriba". Dispuesto a hacer la foto abrió el objetivo y ella soltó la carcajada.  
—Estropeaste la placa, Rosario! Al precio que está el material podrías tener más cuidado ¡Por una vez que teñas la expresión adecuada!  
—Es que todos esos ojos del muro me recordaron algo y no pude aguantar. Cuando me da lo que tu llamas la hilaridad, no puedo.  
—Pero ¿qué te recordaron?  
—Unas palabras del difunto Gustavo cuando me dijo que las mujeres sólo se retratan de cintura para

arriba y que él las prefería de cintura para abajo. Cuando lo hubo dicho se puso colorada hasta las orejas, hasta la punta de la nariz. La frente se ponía rosa, brillante, mate otra vez.  
—Eso es una desvergüenza, Rosario —dijo el fotógrafo. —Con todos los respetos para el difunto. Un hombre de cuarenta años no dice esas cosas y menos a la esposa de un amigo.  
Mientras hablaba cambiaba el chasis con su placa. Rosario dijo:  
—¡Vamos! Teodosio, haz la foto de una vez y no caviles.  
Pareció vacilar, el marido. Miró el retrato de Gustavo y de pronto desistió hermético y taciturno:  
—No hay fotografía, Rosario.  
—¿Por qué, si se puede saber?  
—Tu no pones nada de tu parte.  
—Es que no puedo ser natural —lloriqueó ella—, lo que se dice natural hasta que veas mis adentros. Hasta que sepas la noticia. Digo, el regalo y la sorpresa que te traigo.  
Como el que se arroja al agua, deprimida, confusa y cerrando los ojos añadió:  
—Esta mañana estuve en la clínica de maternidad y dentro de seis meses en mayo próximo seré madre. Y tu serás padre. Esta es la sorpresa. El médico no dijo que no podría tener hijos. Dijo que tal vez.  
—¿Por qué lo dices cerrando los ojos?  
—Porque la luz me hiere.  
—Ahora no hay luz directa sobre tus ojos. Se quedaron los dos meditando. Ella seguía cabizbaja y todavía con los ojos cerrados. En su jaula el canario se bañaba y se le oía sacudir las alas.  
—Abre los ojos —dijo él—. ¿Es... seguro? ¿Qué pruebas tienes?  
—Una foto de rayos X. ¿Quieres verla?  
Teodosio negó asustado y después de meditar largamente comentó con humor amargo:  
—La verdad, es un regalo original. Bien... yo no digo nada. Pero me niego a hacer la fotografía por ahora, más tarde veremos. Esos ojos de las paredes me ponen a mí también de un temple que no va bien con la fecha que celebramos. En este momento al oír tu revelación parece que Gustavo parpadea desde su marco. Puedes salir del sillón, ¿oyes? No hay fotografía.  
Se levantó ella, resignada y fue a la mesita donde había dejado las joyas. Fue poniéndose el broche de perlas, el brazaletes...  
—Todo porque he mirado el retrato de Gustavo. Parece mentira.  
—No te precipites en tus opiniones.  
—Estás celoso. Celos de un muerto.  
—Nunca, Rosario. Eso sería inadecuado.  
—¡Y sacrilegio!  
—Para que veas que no, vuelve al sillón, Rosario. ¿Estás sorda? Vuelve al sillón y enciende la batería. Dices que vas a tener un hijo y yo reflexiono. Eso es todo.  
Ella tomó un ramo de flores blancas que había en la mesa y obedeció. Por el hecho de llevar aquella brazada de flores todo parecía más fácil. La luz caía sobre el ramo y se vertía hacia arriba contra el rostro de ella. Teodosio seguía disculpándose:  
—Tienes opiniones equivocadas sobre mí y quiero desmentirte. Lo único que pasa es que yo soy un fotógrafo psicológico y exijo tu cooperación.  
Ella se ponía las flores en el regazo.  
¿Así?  
Cuando menos lo esperaba Teodosio abrió el obturador y después de una pausa lo volvió a cerrar:  
—Ya está. ¿Tu ves? ¿Tienes algo que decir ahora?  
Se quedaba Rosario en el sillón entre las baterías encendidas. "Gracias, maridito mío". Y añadía hablando por hablar:  
—Dudo que haya salido bien. Me cogiste de sorpresa. Ya sé que ese es tu estilo. La sorpresa. Pero estaba preocupada por el niño. Dentro de seis meses nacerá. Seis meses de espera. Se me hace mucho, pero la formación del bebé lleva tiempo. Las manitas, las uñitas, el corazoncito, llevan tiempo. Seis meses. Tendrá los ojitos como tu. Y la boca como yo. ¿Qué dices ahora, querido?  
—¡Un hijo! ¿Te das cuenta? ¿Recuerdas la advertencia del médico hace años?  
—¡Qué pesadez! —dijo ella confusa.  
Puso la mano delante de sus ojos como si los

defendiera de la luz. Pero el marido comprendió que los defendía de las miradas de las fotos esparcidas por las paredes.  
—Tu dices que los médicos tienen que ser filósofos —aventuraba él. ¿Y qué filosofía es esa?  
—Hombre cae de su peso.  
—¿Pero qué es? ¿No sabes decirlo? ¿No te atreves a decirlo?  
En el silencio se oyeron caer sobre el suelo de linoleo dos o tres gotas del baño del canario. Seguía Teodosio mirándola fijamente a ella y de pronto sin mostrar indignación alguna, de una manera natural y como por broma arrojó el chasis con la placa al suelo y lo pisoteó:  
—No hay foto, Rosario. Lo rompo aunque el material está caro porque la cámara es mía, la placa es mía. Hago lo que quiero. Perdona, pero hago lo que quiero. También a mí me miran los ojos de las paredes. Y más que mirar. Me hablan.  
—Hombre, cae de su peso.  
—Me hablan. Unas veces a coro y otras de uno en uno.  
Lloraba Rosario sentada en el sillón entre las baterías de luz blanca, azul y rosada:  
—Todo porque miré ese retrato y tu siempre tuviste celos de Gustavo. No basta que haya muerto, el pobre. Además, bien mirado, la noticia del hijo te deja frío.  
—Más que frío. Congelado.  
—Me miras con odio. Vaya un esposo. En tus ojos veo todo lo que callas.  
—Reflexiono nada más.  
Miraba alrededor con ojos extraviados.  
—¿Hay un poco de whisky?  
—En la mesa. No, en la otra, querido.  
Mientras se servía Teodosio miró con ironía las joyas que su mujer se había quitado y dejado sobre el mármol:  
—Eso es lo que nos queda al cabo de los años. El alcohol a nosotros, las joyas a las mujeres. Nada.  
—¿Como que nada? Hijo, ese brazaletes vale un potosí.  
—Digo moralmente. Nada.  
Suspiró. El canario había salido del baño y se sacudía las plumas, en su pequeño trapecio. Un rayo de sol atravesaba la jaula como una saeta de oro.  
—Nada. Las joyas, el whisky.  
—No hables así, querido. La vida es la vida.  
—¿Qué quieres decir con eso?  
—La ley de la vida es tener hijos. Y nosotros vamos a tener uno, por fin. Por eso quería yo —dijo ella tímidamente— una buena foto. Dentro de unos meses estaré deformada. ¿Y quien sabe lo que puede suceder en el alumbramiento? Vieja soy para alumbrar. ¿A donde mirarás tú el día de mañana si estás solo entre estas cuatro paredes? Por eso quería la foto. Siquiera que estén mis ojos también en la pared. Digo, ahí, con los demás.  
Teodosio seguía concentrado y caviloso:  
—Un hijo. Una foto. La foto de cintura para arriba o para abajo?  
Ella pasaba una vez más de la tristeza a la risa:  
—Ay, Teodosio, no me hagas reír. Yo creo que es por mí estado.  
Abstraído Teodosio delante del retrato del muerto pensaba en voz alta:  
—Gustavo, nunca fue muy responsable, pero en los últimos años se diría que había perdido el control de sus actos.  
Hacia una nueva pausa y Rosario desde el sillón asentía:  
—Siempre fue un tarambana, Gustavo.  
—Yo, con el tiempo, también voy cambiando. Soy cada día más...  
—Más artista.  
—Gracias, Rosario. Tu en cambio has ido haciéndote más...  
Ella salía al paso alarmada:  
—Teodosio, hoy es una fecha grande en nuestra vida.  
—Todos los días son grandes y todos son miserables. Hay que pensar que dentro de cien años seremos polvo como Gustavo.  
—Gustavo no es polvo todavía.  
Desconcertada por lo absurdo de estas palabras se calló. Luego quiso rectificar:  
—Quiero decir...

Y comprendiendo que aquello era imposible alzó la voz, histérica:  
—Teodosio, no hables de Gustavo. No decimos más que cosas que no vienen a cuento. ¿Qué tiene que ver Gustavo con nuestra vida? Y menos ahora.  
Seguía él con sus reflexiones en voz alta:  
—Lo mejor sería callarse para siempre. ¡Un hijo! Yo creía hace tiempo en algunas cosas.  
—En el amor.  
—Ilusiones.  
—Aunque sean ilusiones, ¿hay algo más hermoso en el mundo?  
Al llegar ahí se oyó llamar a la puerta de la calle. Rosario se levantó:  
—Anda, querido y abre si son clientes. Abre, pero diles que hoy no trabajas. Tu para mí y yo para ti. Hoy es un día de intimidad conyugal.  
Mientras Teodosio abría Rosario acabó de ponerse las joyas otra vez con la expresión ausente. Volvía el marido explicando:  
—Es la hija del doctor Sandoval con su novio. Se han casado esta tarde y vienen a hacerse el retrato. No podemos negarnos. Pasen ustedes, señores. Por aquí.  
Entraron el novio y la novia, ella con traje blanco y velo y él de negro. Teodosio declaró entre orgulloso e irónico que estaban celebrando también el aniversario de su boda. La novia toda risas y gorjeos alzaba la voz:  
—¡Qué casualidad! Esto nos dará buena suerte. ¿Hace mucho que se casaron?  
Respondía Teodosio sin dejar de disponer la cámara: "Figúrese, veinte años. Aquí, por favor. La novia sentada y usted de pie al lado". Mientras se instalaban Rosario miraba satisfecha y soñadora. Teodosio seguía: —Mi especialidad son las fotos de novios, por lo que hay en ellas de verdad afectiva como yo digo. Un momento. Pónganse más juntos. No tan juntos, por favor. A mí me gusta dar a las fotos una atmósfera de legítima intimidad. No demasiada, claro. Cuando se trata de una novia como usted, tan llena de candor juvenil y un novio tan... tan enamorado...  
—¿Qué sabe usted si mi novio está enamorado?  
—preguntó la novia divertida.  
—Soy intuitivo y adivino que tienen los dos fe en el amor. Ojalá la tengan siempre.  
—¿Es que la ha perdido usted? —preguntó el novio, irónico.  
—A mi edad es mejor dejar la pregunta sin respuesta para no producir efectos depresivos. Ustedes viven la primavera de su pasión. Ojalá sea perenne.  
Intervenía Rosario:  
—Dice palabras un poco raras, pero en esto de la fotografía es un genio.  
Manipulaba el fotógrafo en la cámara sin dejar de hablar:  
—Como decía antes una cierta intimidad es obligada en las fotografías nupciales. Les recomiendo que junten sus cabezas hasta tocarse. Así, inclinándolas un poco. Esas maneras las ha puesto de moda Hollywood, emporio del arte. Así... ¿qué te parece Rosario?  
—Ay, Dios mío, qué hermosa pareja.  
—Un momento, señores. Cuidado. ¡Ahá, ya está! Muchas gracias.  
El novio dijo que quería otra y Teodosio se apresuró a afirmar: "Lo supongo. La segunda será mirándose a los ojos de un modo familiar y tranquilo. ¿A ver? Inclínese usted sobre ella, señor. Delicadamente. Eso es. Esa foto será solamente de cintura para abajo".  
Extrañado el novio alzó las cejas y el fotógrafo ruborizado se apresuró a rectificar:  
—Perdone; quería decir de busto.  
Trataba Rosario de contener la risa y su marido la miraba indignado y añadía:  
—Si, de busto nada más. ¿A ver? Una expresión menos pasional, caballero.  
—¡Deja al novio que mire a su amorcito como quiera!  
—Esta foto será —insistía Teodosio— como una promesa de la dulce costumbre en la que se convierte el fogoso amor juvenil.  
—Eso viene con los hijos— dijo Rosario.  
—En algunos casos. Oh, ustedes los recién casados son los clientes que ayudan más al fotógrafo. Bueno,

el amor nos hace artistas a todos. Esa es mi opinión. Usted señora sería la ilusión de cualquier hombre y usted...  
El novio no parecía gustar de aquellas efusiones.  
—Lo que dice es muy interesante, pero tenemos prisa.  
—Comprendo. ¿Sabe usted? —seguía jovial y locuaz. —Algunos dicen que soy un poeta: "Amor divina flama, motor del universo..." Todo es necesario en mi profesión, señores. Un momento... Ya está, amigos míos. Muchas gracias y muchas felicidades.  
—¿A donde piensan ir en viaje de novios? —preguntaba Rosario.  
—A París.  
—Les felicito. Nosotros no fuimos y es como si me faltara algo en la vida.  
Miraba la novia el retrato de Gustavo.  
—¿Qué foto es esa?  
—Un amigo —dijo Rosario como quien se disculpa—. Murió.  
—¿No es el que se ahogó en el río? —preguntaba el novio.  
Se miraron en silencio como si buscara cada uno la impresión que el hecho de ahogarse en el río les hacía a los otros. La novia sin saber por qué se sintió inquieta y tomó a su marido por la mano:  
—Estar aquí entre estos cuatro muros es como estar en medio de una multitud.  
—Es verdad —dijo él. Vámonos.  
Se cambiaron saludos, felicitaciones y adiós. Un minuto después estaban otra vez solos Teodosio y su mujer y ella volvía a mostrarse melancólica:  
—Teodosio, tu nunca me llevaste a París. Pero me mirabas el día de la boda lo mismo que miraba el novio a su amorcito. Eso, sí. Yo llevaba también azahar. Azahar en el pecho y en la frente.  
—Comprendo tu emoción. Yo entonces era otra cosa. Un joven lleno de...  
—Y yo.  
—Yo no he dicho de qué estaba lleno.  
—Lo recuerdo. Mirabas de un modo muy azorante. Y yo iba cubierta de azahar. Ya sabes lo que significa el azahar: la virginidad.  
Reía Teodosio disimuladamente y ella se escamaba:  
—¿De qué te ríes?  
—Esta vez Rosario has estado ligera. Hay cosas de las cuales no habla una mujer. En silencio esas cosas son sublimes. Si se habla son cosas grotescas.  
Ella se dirigió lentamente a un rincón del estudio donde había un gramófono y leyó el título de un disco: "Torna a Sorrento".  
—¿Qué es Sorrento? —preguntó.  
—Una ciudad italiana, supongo.  
Sonaba la música con sus sentimentales excesos y ella escuchaba en éxtasis:  
—Ay, querido mío. Esa tonada calienta mi corazón. ¿Recuerdas? Yo llevaba una corona de azahar y...  
—Ya lo has dicho, Rosario.  
Escuchaban los dos transportados de nostalgias cuando el novio apareció otra vez en la puerta:  
—Olvíde pedirles que envíen las fotos y los negativos a casa de mi suegro. Los negativos también. Ah, y de que no exhiban la foto en la vitrina ni en ninguna parte. Es un deseo de ella.  
—Comprendo, sólo se hace con el consentimiento de los clientes.  
Se inclinó el novio y se fue musitando fórmulas de gratitud. Rosario seguía con sus memorias:  
—También tu le pediste al fotógrafo los negativos. Pero nuestra foto la pusieron en la pared de la vitrina y todo el mundo se paraba a vernos. Hasta que la foto se puso amarilla con el sol.  
Entonces la gente cantaba aquella canción: "Torna a Sorrento". El recuerdo la ponía tierna, pero se tranquilizaba de repente y sin transición para preguntar:  
—¿Qué nombre le pondremos al niño, amor mío?  
—Cualquiera.  
—¿El tuyo?  
—No, el mío no.  
—Tampoco a mí me gusta tu nombre, que parece cosa de broma. Tu sabes que nuestros nombres nunca han convenido. El pobre Gustavo dijo que debíamos ponerle...  
—¿Qué sabía de eso Gustavo?  
Ella se quedó sin aliento. En el gramófono el cantante italiano arrastraba una nota lánguidamente. Ga-

# LA FOTOGRAFIA...

(Viene de la página anterior)

llaba el canario impresionado en su jaula y Rosario dijo:

—Al fin era amigo nuestro, ¿comprendes?

—¿Pero es que lo supo antes que yo?

Ella se envolvía en palabras:

—No. Era suponiendo que algún día yo podría tener un hijo como las demás mujeres casadas. Era sólo una hipótesis. Se habla y se habla. Y una oye sin que eso quiera decir nada. Ni se agrueba ni se desaprueba, tu sabes. Una oye.

—¿Y qué nombre dijo? —preguntaba él.

Rosario sintiéndose en un terreno resbaladizo hablaba como contra su voluntad:

—Un nombre que no recuerdo. Parecía nombre de farmacia.

Trataba de recordar, el marido esperaba ansioso y por fin ella se atrevió a decirlo:

—Hipo... hipoclorito.

—Se burlaba de ti.

—¿Cómo?

Se levantó Teodosio indignado y fue a buscar un frasco al armario donde los guardaba todos. Volvió con él en la mano explicando:

—Es un líquido para revelar las placas. Se burlaba de ti, de mí y del niño. ¿Por qué se burlaba de nosotros?

—El mundo está lleno de gente rara. Era un poco viva la virgen, Gustavo.

Escuchaba al cantante en el gramófono y entornaba los párpados suspirando. El tenor pedía a su amaga con una larga nota suplicante que volviera a su lado:

...Torna a Sorreeeeeeeento,

Seguía Teodosio con su obsesión:

—Se burlaba, Gustavo ¿Por qué se burlaba?

—Ya murió. Paz a sus huesos, Teodosio. Dios lo haya perdonado.

Después de una larga pausa y tratando de evitar que sus ojos se vieran de lágrimas Rosario añadió:

—Dios nos perdone a todos.

Teodosio volvió la cabeza a medias en la dirección del fonógrafo:

—Cierra la música, Rosario, o al menos ponla más baja.

Ella le obedeció y entretanto Teodosio reflexionaba con los ojos bajos y la pipa apagada entre los dientes:

—Hipoclorito... ¡miserable!

—Olvidalo, querido. Tanta preocupación te puede hacer mal. Tuvo una muerte horrible y no está bien guardarle rencor.

—Podía haber muerto como las personas decentes. Su muerte echó lodo sobre mi nombre:

—No, eso no —saltó ella—. Di lo que quieras, pero ningún diario publicó tu nombre. Sólo hablaron los papeles de mi declaración el día que me llamó el juez a declarar. Eso fue todo. Si to digo la verdad Teodosio, yo no siento su muerte.

—Yo no te pregunto si la sientes o no.

—Pero lo digo porque me sale del corazón. Yo no he dicho que me alegro. Solo digo que no siento su muerte.

El marido por vez primera aquel día de celebración le tomó la mano. Entonces ella no pudo evitar las lágrimas. El contacto de la mano le hizo llorar. Y entre las lágrimas hablaba:

—Sufro lo mío en silencio, Teodosio. Sin un alma a quien decirle nada. Sin poderme consolar ni siquiera contigo en un día como este.

—Vamos, vamos.

Trataba él de ser afable porque deseaba hacerle preguntas difíciles y esperaba que ella le respondiera.

—El juez te llamó dos veces en la última semana ¿no es eso? ¿Qué ocurrencia estar con Gustavo el mismo día que sucedió el accidente!

—¿Qué piensas?

—Yo no pienso nada, pero ¡qué ocurrencia del diablo!

Ella se disculpaba con una agilidad y una prisa un poco chocantes:

—Me encontré en la calle y como era de noche

quiso acompañarme. Una fineza. ¿Hay algo de malo en eso? No caviles, Teodosio.

—Nunca puedo comprender como fue aquello. Anda, querida, repítelo.

Se acercaba ella aunque no podía resistir el olor agrio de la pipa y se sentaba en un cojín a sus pies.

—Ya te lo he dicho otras veces.

—Repítelo hoy, querida.

—Bien, como quieras. Nos encontramos en la calle.

Yo vi que Gustavo había bebido y tu sabes como era. Se empuñó en venir conmigo y acompañarme porque era ya de noche. Ibamos caminando al borde mismo de la orilla. Por aquel lado el río está hondo. Volvía yo de la clínica y acababa de saber la gran noticia: estaba encinta.

—¿No dices que la has sabido esta mañana?

Se ladeaba ella para poner la cabeza toda rizos en las rodillas de su esposo:

—Esta mañana era la tercera vez que iba a ver al médico. La noticia la sabía hace ya un mes, pero guardaba el secreto para el día del aniversario. ¡Ay, qué día aquel, Teodosio!

—Bueno, bueno. Era de noche. Estabais solos. Por eso te preguntó el juez si tu lo habías empujado. No había testigos y un juez tiene que estar en todo. Podía ser que alguien lo hubiera empujado.

—¿Cómo?

—Que lo hubiera empujado alguien.

—¿Por qué? No me mires así, querido. Me miras impávido como las fotos de las paredes. Todos queréis ser testigos en esta vida. El juez me preguntó. La verdad es que me lo preguntó de un modo... No me mires así, Teodosio. Ya sabes lo que dijeron los médicos que le hicieron la autopsia.

—Le encontraron alcohol en las venas. Eso te favoreció.

Quedaron los dos mirándose a los ojos y pensando en Gustavo.

—Muy joven murió, —dijo él.

—Había hecho ya todo lo que tenía que hacer en la vida. —respondió ella.

Se quedaba el marido con los ojos perdidos en el aire.

—Te veo —dijo él— en la noche caminando al lado del río, con Gustavo. Quisiera hacerte una pregunta pero no me atrevo.

—¿Qué pregunta?

—Tú sabes Rosario. Es una pregunta que sólo podrías contestar tu.

La miraba a los ojos profundamente y ella no retiraba los suyos. No comprendía él que Rosario le resistiera la mirada. Y añadía:

—Tu lo sabes, querida. La pregunta está en el aire aquí entre nosotros y tu sabes cual es. Para mí tranquilidad dime sí o no.

—Tu pregunta es igual a la del juez.

—No es igual porque yo soy tu marido y te quiero. Vamos, no llores. Dime sí o no. Bueno, ni siquiera tienes que decirlo. Basta con que muevas la cabeza, tu bonita cabeza llena de rizos.

Lloraba más Rosario y se resistía a responder. Por fin entre hipos y sollozos habló:

—Piensa lo que quieras, pero no me mires así. Y no me obligues tampoco a decirlo con todas las letras. Tu siempre adivinas la verdad dentro de mí.

Y cambiando abruptamente de tema añadió:

—¿Cuándo me harás la foto?

Se levantó y se dirigió al sillón que sobre la tarima y entre las baterías encendidas parecía un trono. Teodosio la acompañaba cuidadoso y solícito mientras ella seguía hablando:

—Cuando nazca el niño...

El marido la ayudaba a sentarse:

—Poco a poco, querida. Las violetas con los rabillos hacia arriba son de una delicadeza encantadora.

—Amor, quieren decir.

Ella se puso colorada y Teodosio añadió una ternura. Le dijo que era hermosa y ella respondió: "Favor que me haces". Luego Rosario tuvo una idea:

—¿Por qué no vienes aquí y nos hacemos la foto juntos?

—Bueno, prepararé el obturador.

—Pero ponte el chaquet para estar los dos al caso. La obedecía Teodosio diciendo que aquella foto se podría llamar un autorretrato doble.

—¿Me llevarás a París? —preguntaba ella.

Terminó Teodosio de disponer la cámara, contes-

tó a su esposa con una mirada afirmativa y corrió a su lado.

—Mírame querida.

Ella lo miró y dijo entre dientes:

—¡Qué felicidad tener la vida completa!

Callaron, se quedaron inmóviles un momento y por fin se oyó el ruido de relojería del obturador automático.

RAMON J. SENDER.

## SUMARIO 1 - 12

(Viene de la pág. 18)

|   |        |    |
|---|--------|----|
| Buzzati, Dino: El desierto de los Tártaros  | 9      | 16 |
| Costantini, Humberto: De por aquí nomás   | 9      | 16 |
| Frisch, Max: No soy Stiller   | 10, 11 | 26 |
| Fiedler, Konrad: De la esencia en el arte   | 12     | 19 |
| Greene, Graham: El americano im- pasible  | 3      | 13 |
| Greene, Graham: Viaje sin mapas   | 3      | 13 |
| Martínez Estrada, Ezequiel: Sábado de Gloria  | 1      | 18 |
| Payró, Julio E.: Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo                         | 5      | 19 |
| Rama, Carlos M.: El fascismo en la ideología del Siglo XX                                     | 5      | 19 |
| Rodríguez Fabregat, E.: Pasión y crónica del Amazonas   | 1      | 18 |
| Seroyan, William: El tigre de Tracy   | 3      | 15 |
| Trilling, Lionel: A la mitad del camino   | 10, 11 | 26 |
| idal, Gore: El juicio de París  | 1      | 13 |
| Wright, Richard: De la inocencia a la pesadilla   | 1      | 13 |
| Maya - Milla  |        |    |
| Kobies, Emmanuel: Esto se llama la aurora   | 2      | 18 |
| Mastrángelo, Víctor.  |        |    |
| Rama, Carlos M.: Ensayo de sociología nacional  | 7      | 16 |
| Milla, Benito.  |        |    |
| Beauvoir, Simone de: El pensamiento político de la derecha                                    | 2      | 18 |
| Beauvoir, Simone de: Los mandarines   | 9      | 17 |
| Camus, Albert: El revés y el derecho  | 10, 11 | 26 |
| La chute  | 1      | 19 |
| La sangre de la libertad  | 9      | 17 |
| Cela, Camilo José: El molino de viento y otras novelas  | 2      | 18 |
| Gurvitch, Georges: Saint-Simón y Proudhon   | 9      | 17 |
| Hernández, Miguel: Viento del pueblo  | 1      | 19 |
| Mailer, Norman: The Deer Park   | 3      | 17 |
| Relgis, Eugen: Diario de otoño  | 3      | 15 |
| Perspectivas culturales en Sud- América   | 9      | 17 |
| Silone, Ignazio: Un puñado de moras   | 2      | 18 |
| Pereyra Formoso, Alex.  |        |    |
| Ortega y Gasset, José: La idea de principio en Leibnitz y la evolución de la teoría deductiva | 9      | 16 |
| Ortega y Gasset, José: El hombre y la gente   | 7      | 17 |
| ¿Qué es filosofía?  | 8      | 17 |
| Nicolás Sánchez-Albornoz  |        |    |
| Lilley, Sam: Hombres, máquinas e historia   | 7      | 16 |
| Ucar, Emilio.   |        |    |
| Arregui, Mario: Noche de San Juan   | 3      | 14 |
| Más de Ayala, Isidro: Montevideo y su Cerro   | 3      | 15 |

# CARLOS MUÑOZ

## UNA NUEVA EXPERIENCIA DE TEATRO CIRCULAR

UNA ENTREVISTA DE  
J. CARMONA BLANCO

La personalidad de Carlos Muñoz, hombre de teatro, es bien conocida en nuestro medio. Después de haber integrado el elenco de la Comedia Nacional, formó la Compañía "Florencio Sánchez" de ya larga trayectoria y con la que ha obtenido en repetidas oportunidades éxitos como director y también en su calidad de intérprete. Pero el rasgo de su personalidad que tal vez importe señalar ahora es el de verdadero pionero del teatro "profesional - independiente" en un medio tan difícil para el profesionalismo como es el nuestro. Ahora, su lucha tenaz y perseverante por un teatro profesional, le ha llevado a una experiencia de teatro circular, que lo es primera para él en tal modalidad y que constituye al mismo tiempo la segunda en nuestro medio. Tal circunstancia nos ha parecido oportuna para incorporar al debate el tema del teatro circular otra opinión importante.

a) ¿Qué fue lo que le impulsó a intentar la experiencia circular?

Debo reconocer que en cierto modo mi primera experiencia como director e intérprete en la modalidad circular se debió a hechos circunstanciales. La peregrinación que para la "Compañía Florencio Sánchez" constituyó desde siempre la necesidad de obtener sala y la oportunidad que en ese sentido me ofreció la inauguración del "Nuevo Teatro Circular" para la presente temporada, determinó mi decisión. De todos modos, en tanto que hombre de teatro para quien toda nueva experiencia es un incentivo, el intentar la forma circular era un antiguo deseo mío.

b) En su labor como director, ¿qué diferencias pudo comprobar entre las formas frontal y circular de representación que a su criterio deban destacarse?

La modalidad circular, como toda forma, impone sus propias limitaciones. Entiendo que la puesta en escena circular condiciona primordialmente: elección de la pieza, diagramado, modo expresivo de los actores, dinámica especial del espectáculo y, sobre todo, las mutaciones.

Por lo que a la obra se refiere creo que hay muchas piezas adaptables a la modalidad circular, pero sólo aquellas que reúnen determinadas condiciones. La más importante entiendo yo que debe ser la de un texto que implique confianza. La proximidad del público, sin línea de candilejas que delimite el sector de la ficción, impone el tono confidencial del que participa el público. Además la pieza debe poseer una posibilidad de síntesis que haga factible el dia-

gramado y las soluciones escénográficas de la modalidad circular, cuya evidente limitación era ese sentido la constituye la permanente mirada del público sobre la escena implicando mutaciones que destruirían el ritmo y la intensidad del espectáculo. En cuanto al modo expresivo de los actores la diferencia exigida por la escena circular ante la frontal es notoria. En el escenario frontal la actitud del actor es mucho más importante que el gesto, porque es aquella la más directamente perceptible al público. En cambio en la modalidad circular el gesto resulta primordial. Siempre a causa de la proximidad del público, cuya mirada es en este caso como una cámara fotográfica que capta el gesto en primer plano. El actor debe realizar su composición desde todos los ángulos. Ni siquiera le queda la espalda sobre la que descansar.

c) ¿Podría interpretarse que la modalidad circular exige mayores condiciones del actor para llegar a resultados positivos?

De ninguna manera. Yo diría mejor que se trata de virtudes distintas. No cotejables. Y aplicadas a dos realidades creadoras también distintas.

d) A través de su experiencia, ¿ha llegado a una preferencia personal por una u otra de dichas formas teatrales?

Categoricamente sí. Estoy por la escena frontal. La causa personal de mi preferencia es que igual como director que como actor me siento más cómodo sobre el escenario frontal. Además yo entiendo que el espectáculo teatral es una suma de

efectos. Sobre la escena circular las posibilidades de efectos son mucho más limitadas.

e) ¿Por qué eligió "El Motín del Caine", de Herman Wouk, para su primera experiencia de teatro circular?

Nunca se sabe bien por qué se elige una obra. Si por buena, entonces yo pondría siempre a Shakespeare. Pero una compañía teatral cuenta con un repertorio a sus espaldas que debe ser sometido a evolución y progresión. Y un director cuenta con un elenco determinado en cada momento dado. Todo ello influye para elegir una obra. No creo que "El Motín del Caine" sea una gran obra, ni siquiera que Herman Wouk sea un gran autor. Creo que la pieza está hábilmente construida para retener la atención del público en beneficio de sus dos únicas escenas verdaderamente teatrales, que son, por supuesto, la del capitán Queeg y la última. Quizá interese señalar que pese a tener elegida esta obra con vistas a una puesta en escena frontal, siempre la vi en circular. La pieza posee confianza. De un modo gráfico yo diría que el texto le da al público la oportunidad de mirar por el ojo de la cerradura.

f) ¿Qué clase de literatura dramática prefiere?

Casi podría decir que no tengo preferencia. Juzgo a las obras por lo que tienen básicamente de teatrales y no por lo que puedan contener de literario. Me gusta más el teatro moderno que el clásico y de entre el moderno el norteamericano principalmente. En los últimos veinte años el teatro norteamericano constituye una etapa de realismo evadido, de verismo sublimado: Wilder, Sherwood, Rice, entre otros; que resumen mi concepto de que el teatro es sólo en cierto modo una copia de la realidad. El autor teatral está frente a la vida en la misma relación en que el pintor está frente a lo que ve, y en ninguna forma como lo está el fotógrafo.

g) ¿Qué autores le interesan más?

O'Neill y Pirandello.

h) ¿Cuál es su opinión respecto a teatro profesional y teatro independiente?

El profesionalismo teatral en nuestro país, al margen de la Comedia Nacional, es una utopía. Pese a ello opino que el afán de profesionalismo no debe ser una aspiración sino un ejercicio. Sé por experiencia los riesgos que ello implica y de cómo muchas veces el resultado se resiente. Sin capital social como los conjuntos independientes con la responsabilidad económica pesando directamente sobre uno mismo, hay que atender además, por el hecho de ser profesional, todo el presupuesto que implican maquinistas y personal de sala. Pero si al teatro entregamos la vida el teatro debe sostenernos. La sola manera de lograrlo es el ejercicio de la profesión como tal. La radio y la televisión son posibilidades económicamente complementarias, y en cierto modo cercanas a la profesión, a las ue, por el momento, el actor profesional puede recurrir.

La obra más completa del arte teatral

### HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL

Profundamente ilustrado

en cuatro tomos de 550 pgs. cada uno encuadernados en tela y con sobrecubiertas a seis colores

Desde los orígenes hasta nuestros días, una amplia exposición informativa y analítica de autores, obras y hechos teatrales, realizado por Silvio D'AMICO crítico de renombre mundial. Una obra ímpar en la literatura universal por su calidad, jerarquía y condiciones; no puede faltar en la biblioteca del erudito como en la del lector que quiera estar debidamente informado del movimiento teatral de todo el mundo.

Adquiere o crédito en cómodas cuotas mensuales

EDITORIAL

**LOSADA S. A.**

COLONIA 1060 TEL. 87641

MONTEVIDEO

ARGENTINA COLOMBIA CHILE PERÚ



# NOTAS SOBRE POESIA

EMILIO UCAE

Yo nunca te conocí. Eras alto,  
Pero nunca pude saber si eras uno  
[roca  
o si habías vivido toda tu economía  
[junto al agua  
Así, con esa suerte de seguridad intuitiva, que él mismo asimila a la de una "pequeña mano trepando al cielo por la áspera estela de la pluma", Alberto Lorea nos señala su presencia poética en el mundo.  
Y se lo agradecemos.

## Libros

FIEDLER, KONRAD, 1840-1895. De la esencia del arte. Selección de sus Escritos realizada por Hans Eckstein. Buenos Aires, Nueva Visión, 1958. Colección: "Arte y Estética." 138 págs.

Nueva Visión nos tiene acostumbrados a libros de calidad presentados con calidad y para los que seguimos con interés sus colecciones no puede ser sorpresa el acertado enfoque crítico con que en la oportunidad Alfredo Hlito y Francisco Bullrich, directores de "Arte y Estética", eligieron este resumen de los escritos de Fiedler, pero en cambio no debemos dejar de consignar nuestro aplauso.

A. Hlito, en un buen prefacio, ubica al autor en la época, medio y contactos, dando noticias del desarrollo de su pensamiento.

Entramos a los Escritos de Fiedler, (Selec. de H. E.) a través de la traducción de Manfred Schönfeld y confirmando que "nada es nuevo bajo el sol" nos saltan desde el papel reflexiones, juicios y criterios que parecen escritos HOY para el ARTE DE HOY.

El creador de la "visualidad pura" se nos muestra, no ya como un precursor desaparecido en 1895, sino haciendo acto de presencia y sintiéndolo muy próximo explicando cuidadosa y llanamente, con acierto, comprensión y un tal sentido del arte plástico, que resulta fácil formar una teoría de valoración artística que, permitiendo la independencia de la obra de arte en sí, nos lleve al placer de lo bello por los sentidos y el pensamiento.

Ilustraremos al lector con estas citas para que, acuciado por ellas, recurra a la lectura imprescindible del "Maestro" Fiedler:

"Todo arte es desarrollo de imágenes, así como toda ciencia es desarrollo de conceptos." (pág. 23)

"El arte no es una falsificación de la experiencia, sino una ampliación de ella." (pág. 23) ...

"La crítica debe cuidarse mucho de no establecer un código de leyes a las cuales someterá luego a priori los fenómenos artísticos." (pág. 41)

"Curiosa es la pregunta de si el artista crea con conciencia: todo que quehacer es un adquirir conciencia de sí mismo." (pág. 41)

"El contenido de la obra de arte no es otra cosa que su plasmación." (pág. 86)

E. M. H.

## NOTAS

|  |        |    |
|--|--------|----|
| Camus, Albert. Sobre Dostoyewsky                                   | 10, 11 | 1  |
| Carmona Blanco, J. García Lorca y Juan J. Castro                   | 2      | 19 |
| La mala vida en la escena (Casadevall)                             | 7      | 8  |
| García Robles, Hugo  | 10, 11 | 22 |
| Memoria y poesía   |        |    |
| Lefalloy, Lucien   | 9      | 6  |
| Boris Pasternak y la novela rusa contemporánea                     | 9      | 6  |
| Maya (h.), Ernesto.  |        |    |
| Un libro polémico de Ezequiel Martínez Estrada. (¿Qué es esto?)    | 2      | 17 |
| Milla, Benito  |        |    |
| Albert Camus y la crítica uruguaya                                 | 4      | 9  |
| Cocteau en tres instancias   | 5      | 3  |
| El otro Priestley (Deleite)  | 7      | 17 |
| Jiménez, Juan Ramón, Premio Nobel                                  | 2      | 1  |
| Katzanzakis, Niko - Escritor comprometido                          | 6      | 4  |
| Las metamorfosis de Proteo. (Un nuevo libro de Guillermo de Torre) | 4      | 19 |
| Malaparte  | 5      | 12 |
| Nuevas ediciones españolas (Biblioteca Breve)                      | 7      | 15 |
| Paz, Octavio   | 9      | 12 |
| Rojas, Manuel. Premio Nal. de Literatura - Chile                   | 5      | 5  |
| Un libro sobre García Lorca (J. L. Schomberg)                      | 3      | 9  |
| Un santo existencialista (Jean Genet)                              | 6      | 7  |
| Sagan, François  |        |    |
| Nota sobre... (Nouvelle Revue Française)                           | 1      | 2  |
| Ucar, Emilio   |        |    |
| Ernesto Sábato   | 6      | 2  |
| Guillermo de Torre en Montevideo                                   | 6      | 19 |

## LOS ESCRITORES POR ELLOS MISMOS

|  |   |   |
|--|---|---|
| Faulkner, William  |   |   |
| La condición del escritor (Contesta a Arts y Paris Review) | 1 | 3 |
| Goytisoló, Juan  |   |   |
| Seis preguntas a... (L'Express de Paris)                   | 4 | 8 |
| Ionesco  |   |   |
| Lo insólito es mi universo                                 | 5 | 3 |
| Mailer, Norman   |   |   |
| El escritor en EE.UU.                                      | 1 | 1 |
| Priestley, J. B.   |   |   |
| Reflexiones de un escritor                                 | 4 | 2 |
| Steinbeck, John  |   |   |
| La correspondencia de un escritor famoso                   | 4 | 3 |

## COMENTARIOS DE LIBROS

|  |   |    |
|--|---|----|
| Carmona Blanco, J.   |   |    |
| Castagnino, Raúl H.: Teoría del Teatro                       | 2 | 19 |
| Gouhier, Henri: La esencia del teatro                        | 2 | 19 |
| Picón, Gaetan: El escritor y su sombra                       | 7 | 17 |
| Valbuena Prat, Angel: Historia del Teatro Español            | 5 | 12 |
| Maya (h.), Ernesto   |   |    |
| Aldington, Richard: Lawrence de Arabia                       | 1 | 18 |
| Anderson Imbert, Enrique: La crítica Literaria Contemporánea | 7 | 17 |
| Apollinaire, Guillaume: Los pintores cubistas                | 5 | 19 |
| Berlin, Isaiah: Lo inevitable en la historia                 | 8 | 18 |
| Bradbury, Ray: Fahrenheit 451                                | 9 | 16 |

ELIAS NANDINO. Nocturno día, poesía, Ed. Estaciones México, 1959.

Que el hombre que nos toca vivir en esta hora desconcertante, agoniza de rabia y de dolor a causa de los espasmos que el tiempo provoca en la conciencia universal de la bomba atómica, es, hace años, tópico habitual y común en charlas, libros y periódicos.

Pero tenía que ser un poeta, ese ser único capaz de presentarse un día, solo y desnudo ante Dios para decir que no, quien mejor defendiera otra vez la libertad de vivir, haciendo que maldiciones, augurios y amenazas se transformaran en materia noble y humana, poderosa y persuasiva.

El suceso se ha dado en México: Elias Nandino ha encendido una antorcha de poesía en la niebla del mundo.

Porque "Nocturno Día", dedicado fraternalmente al hombre universal, no es otra cosa que afirmación de la libertad, canto supremo a la desecada paz entre los seres que aman la luz por sobre todas las cosas.

Canto de amor e indignación viril, el poema de Nandino se generó sin duda en largas amarguras a las que su sensibilidad no pudo sustraerse, y nace ahora definitivamente cristalizado, como un bello prisma de fuego, por encima de la barbarie y de la angustia.

Sinfonía hecha de sentimientos, ideas y palabras en balance perfecto, su tema admite cuatro tiempos, como las partes del poema. De nombrarlos, diríamos: I. — La soledad del hombre, II. — Angustia de los días, III. — Realidad de la noche y de la muerte, IV. — Himno al triunfo del espíritu.

Su lectura es imprescindible.

D. MACÍAS SILVA, Veredictos de Polvo, poesía. Ed. Paralelo, Aguascalientes, 1959.

Desiderio Macías Silva nos entrega su obra lujosamente presentada. Podríamos asegurar que toda crítica negativa que se pretendiera hacer al ornato, perdería fuerza y sentido ante la sola presencia del volumen. Felicitamos a la Editorial Paralelo, de Aguascalientes, por el esfuerzo cumplido.

Lo que es una lástima —y lo sentimos sinceramente— es que los poemas de Macías Silva, que al fin y al cabo son la excusa de la edición, no nos satisfagan. Creemos ver —perdón— un deseo de hacer poesía a la fuerza, sin prestar mayor atención a la importancia de los elementos constituyentes del poema (lenguaje, ritmos, etc.), como si no fuera por ellos que entramos finalmente en contacto con la riqueza del creador.

Así, por ejemplo, Macías cae a veces en el mal gusto de decirnos:

Esta era la frase  
ácida cuando una como híbrida  
desnudez de traslúcida  
madreperla volcaba  
una soga y un árbol  
sobre las factorías de las lágrimas  
(pág. 4)

¿A qué nuevo jaca la policía

morderá sus aristas de lucero  
para empedrar con lividez de humo  
las salas de museo de las cárceles?  
En Little Rock en tanto  
un puercito hermafrodita  
articula en su lepra  
la fetidez del alcantarillado.  
(pág. 19)

CIPRIANO S. VITUREIRA, La Poesía de Basso Maglio. Ed. C. J. H. y Reissig, año 1, N° 62, Monte video, 1959.

Elocución efusiva pronunciada en el homenaje que se realizara al poeta con motivo de cumplirse 40 años de la aparición de su primer libro.

Pieza de oportunidad, hecha para ser oída en un acto caldeado por la emoción donde convienen la ampulosidad de la frase y la adjetivación laudatoria, no resiste la lectura serena y la distancia, virtud de los estudios realizados con rigor crítico.

Se conocerá más auténticamente a Basso por lectura directa de su obra. Y para el estudio serio que se le debe, habrá que seguir esperando.

RUBEN VELA, La caída, poesía. Ed. C. J. H. y Reissig, año 1, N° 63, Montevideo, 1959.

Un sólo poema de Ruben Vela, escrito según se nos anuncia al cumplir sus treinta años de edad, contiene este cuaderno de poesía recientemente editado en Montevideo. Su autor, diplomático, poeta, conferencista y director de la revista bonaerense "Arte y Crítica", ha de tener —seguro— obra anterior que desconocemos y de la que, desafortunadamente, no nos da cuenta el editor de hoy.

"La Caída" es un bien logrado poema que se ajusta a un proceso en el que juegan, sin metafísicos, amor humano y amor divino, unificados circunstancialmente en el desesperanzado ánimo del poeta.

Desde el comienzo, un alto grado de emoción sostenida y orientada estructura versos como estos:

Y dices: dios está en el día y sólo ves  
[el día  
dios está en la tierra y sólo ves la  
[tierra

y desesperado preguntas  
en qué parte de tu corazón  
duerme su olvido dios.

Cuando la presencia de Dios cede lugar al recuerdo de la mujer, la superposición armónica de las situaciones es magnífica:

Así te he esperado  
en el deseo y en la cópula  
como un hombre que defiende su  
[sangre

de la impaciencia.

En la tercera parte del poema se comunica la confrontación de dos estados de ánimo parejos y la Verdad, como una luz lenta y segura, va vistiendo los ojos del poeta que ha surgido del hombre dolorido:

Oh tempestad, mi corazón.

Cómo crece la enemiga entre el cielo  
[y la tierra  
como un ángel desnudo.

La enemiga brillante no es la muerte.  
Hasta que el potente fuego —tiempo quizás, martilleo incesante— escultura el reposo definitivo:  
Y caí como un hombre entero  
con los brazos en alto,  
maldiciéndote.

No es la muerte que anula, ni es darse vuelta de espaldas. Lo que valoriza poéticamente "La Caída" es, precisamente, el toque de vibrante rebeldía que con mano maestra aquieta la tempestad del corazón.

Vale la pena consignar que buena parte de la responsabilidad en la obra la asumen el adecuado lenguaje, las imágenes sobrias y felices y, sobre todo, el ritmo de fuerte trabazón interna.

ALBERTO LORES, Todo lo que no es Diluvio, poesía, Ed. Cuadernos del Alfarero, Buenos Aires, 1958.

De buen cuño son estos doce poemas de Alberto Lorea, vertidos con una mano firme en un estilo templado y ecuaníme.

La soltura de dición se traduce en un fraseo pulcro y fluido en el que, prácticamente, no desentona una palabra.

Con elegante pudor, el poeta atempera la indudable pasión que agilita su alma para darnos las coordenadas de su mensaje:

Te fuiste del territorio del ciervo  
[como un fugitivo,  
dando la espalda al triple pecho del  
[sendero.

## LA BOLSA DE LIBROS

### DE NUESTRO FONDO EDITORIAL:

Mueterlinck - La Vida de los Terres ..... \$ 3.00

Dumas (Alejandro) - Montevideo o una Nueva Troya ..... \$ 3.50

France (Anatole) - Diálogos sobre la Metafísica y la existencia de Dios \$ 3.00

Gutiérrez (Fernando) - Vida de Diego Lamas \$ 4.00

Jesualdo - Problemas de la Educación y la Cultura en América ..... \$ 5.00

Pereda Valdés (Ildelfonso) - El Negro Rioplatense y otros ensayos \$ 3.00

Lasplacas (Alberto) - Antología del cuento uruguayo (2 tomos) ..... \$ 6.00

Envíos al Interior contra reembolso

|  |    |      |
|--|----|------|
| Hombre entre luz y sombra                      | 1  | 1    |
| Niño solo                                      | 3  | 2, 3 |
| Figueroa, Alvaro: Mundo a la vez               | 3  | 3    |
| Fouquet, Dolores: Los estatutos del sueño      | 8  | 19   |
| Gaiero, Elsa Lina: Cancionero del duende verde | 4  | 18   |
| González Poggi, U.: Tecum Uman                 | 4  | 18   |
| Gonzalo, Joaquín: Testimonio                   | 3  | 2    |
| Ibargoyen Islas, Saúl: El otoño de piedra      | 8  | 19   |
| Ibargoyen Islas, Saúl: El rostro desnudo       | 4  | 18   |
| Martínez, Beltrán: Los pasos por la estrella   | 7  | 18   |
| Medina, Generoso: Deslumbramiento              | 6  | 15   |
| Moncada, Julio: La pena desnuda                | 9  | 18   |
| Novoa, Felipe: Escala en el mar                | 5  | 14   |
| Otero, Cristóbal D.: Cerco violado             | 7  | 19   |
| Pareira, Umberto T.: Poemas de Punta del Este  | 5  | 14   |
| Romano, Rafael: La herida del molusco          | 7  | 18   |
| Varela, Luis Alberto: Mural 4 de poesía        | 6  | 15   |
| Notas sobre poesía                             | 12 | 19   |

|  |   |    |
|--|---|----|
| Nuevas ediciones                           |   |    |
| Gujón, Jorge: Viviendo y otros poemas      | 8 | 17 |
| Kargieman, Simón: Tiempo y lágrima cerrada | 6 | 19 |
| Forro, Mario: La vigilia y la roca         | 7 | 19 |

|   |   |    |
|---|---|----|
| Noticias  |   |    |
| Alcaraz, Elba Ethel: Todos los días                       | 9 | 18 |
| Bottero, Humberto del Signore: Las voces                  | 9 | 18 |
| Brughetti, Roumaldo: Prometeo                             | 7 | 19 |
| Canzani D., Ariel: Viaje al gris                          | 9 | 18 |
| Carrió, Alfredo Ariel: La edad del sol y un día de sombra | 9 | 18 |
| Castro, Manuel de: Hernandarias                           | 7 | 19 |
| Díaz, José P.: Tratado de la Llama                        | 7 | 19 |
| Eminescu, Mihail: Poesías                                 | 9 | 18 |
| Mogni, Franco: Trato abierto y aguas claras               | 7 | 19 |
| Urquía, Carlos Enrique: Amistad en las islas              | 9 | 18 |
| Quiroz-Malca, Demetrio: Poesía                            | 3 | 14 |

## TEATRO

|                                     |    |    |
|-------------------------------------|----|----|
| Obras                               |    |    |
| Barreiro, Julio                     |    |    |
| Escenas de Confusión (A estrenar)   | 8  | 10 |
| Novas Terra, Luis                   |    |    |
| Una escena de M.M.Q.H. (A estrenar) | 9  | 13 |
| Contestan a DESLINDE                |    |    |
| Carmona Blanco, J. interroga a:     |    |    |
| Candean, Alberto                    | 1  | 8  |
| Candean, Alberto                    | 8  | 14 |
| Del Chioppo, Atahualpa              | 6  | 8  |
| Domínguez Santamaría, Manuel        | 2  | 6  |
| Estruch, José                       | 8  | 14 |
| Guarnero, Enrique                   | 5  | 7  |
| Malet, Eduardo                      | 4  | 5  |
| Muñoz, Carlos                       | 12 | 15 |
| Xirgu, Margarita                    | 3  | 1  |

## TEATRO EN MONTEVIDEO

|  |   |    |
|--|---|----|
| Carmona Blanco, J.                                   |   |    |
| Homenaje a García Lorca en los Teatros de Montevideo | 3 | 4  |
| ¿Qué se exige del autor nacional?                    | 9 | 14 |
| Club de teatro                                       |   |    |
| Doña Rosita la soltera                               | 3 | 5  |
| Dos en el tejado                                     | 4 | 6  |
| El huevo   | 8 | 15 |
| Los hermanos Karamazov                               | 6 | 7  |
| Madre Coraje   | 7 | 7  |
| Comedia Nacional                                     |   |    |
| Bodas de sangre                                      | 3 | 4  |
| El jardín de los cerezos                             | 9 | 15 |

|  |        |    |
|--|--------|----|
| Juno y el pavo real                                | 5      | 6  |
| Los gigantes de la montaña                         | 5      | 6  |
| Los intereses creados                              | 8      | 15 |
| Procesado 1040                                     | 4      | 7  |
| Volpone  | 6      | 6  |
| C. A. P. U.  |        |    |
| Ida y vuelta                                       | 9      | 14 |
| C. N. de C. Florencia Sánchez                      |        |    |
| Lluvia   | 5      | 6  |
| Proceso a Jesús                                    | 6      | 6  |
| El Galpón  |        |    |
| Confusión  | 9      | 14 |
| Las tres hermanas                                  | 2      | 7  |
| Mariana Pineda                                     | 3      | 5  |
| Taller de Teatro                                   |        |    |
| El zoo de cristal                                  | 2      | 7  |
| La lección y Las sillas                            | 5      | 6  |
| Teatro Circular                                    |        |    |
| Los Fracasados                                     | 6      | 7  |
| Teatro libre                                       |        |    |
| La familia Conway                                  | 5      | 7  |
| La fuerza bruta                                    | 7      | 7  |
| Teatro Universitario                               |        |    |
| Así que pasen cinco años                           | 3      | 4  |
| Una carta perdida                                  | 9      | 14 |
| Teatro en Buenos Aires                             |        |    |
| Mazza Leiva, Francisco                             |        |    |
| Agustín Cuzzani dos caras de una misma moneda      | 9      | 8  |
| Rodolfo Kusch. Buceo en los Orígenes de lo porteño | 10, 11 | 7  |
| Teatro en Buenos Aires                             | 5      | 17 |

## MUSICA

|                                       |    |    |
|---------------------------------------|----|----|
| García Robles, Hugo                   |    |    |
| Folklore, nacionalismo y arte musical | 7  | 4  |
| Jan Sibelius                          | 6  | 14 |
| J. F. Haendel                         | 12 | 16 |
| La temporada musical                  | 8  | 12 |
| Una entrevista a Lauro Ayestarán      | 9  | 7  |

## PLASTICA

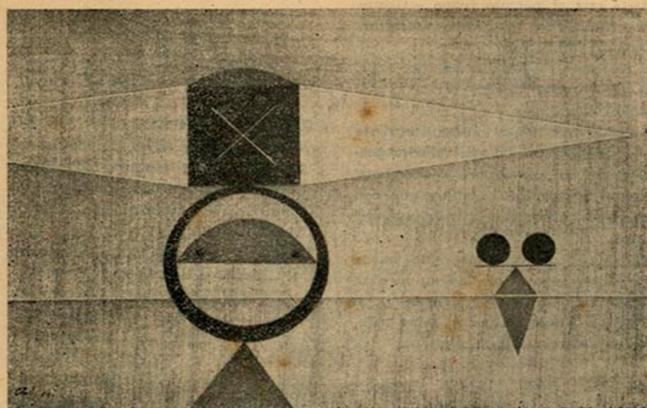
|   |        |        |
|---|--------|--------|
| Di Maggio, Nelson   |        |        |
| Cincuenta años de Arte Moderno. (La Exposición Universal de Bruselas)         | 8      | 20     |
| El mito de los Salones Nacionales   | 5      | 20     |
| El Museo de Arte Moderno y una muestra de pintura internacional contemporánea | 10, 11 | 14, 15 |
| Diez años de Pintura Italiana   | 6      | 20     |
| Dos generaciones pictóricas, Giorgio Lao y Julio Cavallés                     | 4      | 20     |
| Introducción a la obra de Víctor Vasarely                                     | 9      | 20     |
| La última generación de Artistas Italianos                                    | 10, 11 | 28     |
| Pintura argentina de validez  | 12     | 20     |
| Pintores y escultores de la España actual                                     | 7      | 20     |
| Tres menciones  | 5      | 20     |
| Maya (h.), Ernesto  |        |        |
| Manuel Lima   | 2      | 15     |
| Milla, Benito   |        |        |
| Agustín Alamán  | 8      | 16     |

## DIBUJOS Y GRABADOS FUERA DE TEXTO

|   |   |    |
|---|---|----|
| Alamán, Agustín. — Dibujo   | 8 | 16 |
| Reprod. de un cuadro de la exposición auspiciada por DESLINDE               | 7 | 2  |
| Lima, Manuel. — Reprod. de uno de los cuadros expuestos en Taller de Teatro | 2 | 15 |
| Pezzano. — Dibujo   | 9 | 10 |
| Prieto, Ruben. — Dibujo   | 3 | 7  |
| Dibujo  | 3 | 10 |
| Torres-García, Joaquín. Grabado cedido por el Taller J. T.G.                | 7 | 10 |
| Urruchua, Demetrio. — Dibujo  | 1 | 10 |

# PINTURA ARGENTINA DE VALIDEZ

NELSON DI MAGGIO



Victor Chab — (1959)

La pintura argentina contemporánea reconoce como antecedentes dos circunstancias separadas en el tiempo pero igualmente decisivas para su consolidación: la primera se ubica en la década del 20 y se llama *Emilio Petorutti* y *Juan del Prete*, maestros pioneros que aun hoy mantienen su directa influencia; la segunda tiene una fecha precisa, el año 1944, cuando se funda la revista "Arturo", en torno a la cual se aglutinan y confunden (brevemente), lo más avanzado de la plástica nacional. Aquellos dos maestros fueron los cimientos; la revista "Arturo" levantó el esqueleto del arte argentino y dejó desbrozado el camino para un fortalecimiento futuro.

Un rápido balance histórico a partir de 1944, parecería pues industrial, ya que nos acercaría —como un hilo de Ariadna— a la comprensión más exacta y profunda, de esa madurez de raíz universal alcanzada por algunos artistas de hoy, estrechamente vinculados a este proceso.

Los fundadores de la revista "Arturo" fueron *Ardenquin*, *Rhod Rothfuss*, *Gyula Kosice*, *Edgar Bayley* (pintores y poetas), a quienes se vincularon de manera sesgada, *Tomás Maldonado* y *Lidy Prati*. Pronto se produjeron las escisiones: el MOVIMIENTO DE ARTE CONCRETO (Kosice, Rothfuss, Blasko, Ardenquin, Lozza, Hlito, Eitler, Melgar) y la ASOCIACION DEL ARTE CONCRETO INVENCIÓN (Maldonado, Espinosa, Prati, Iommi, enriquecido posteriormente por disidentes del grupo anterior y por adhesión de nuevos elementos como *Vardánega* y *Villalba*). El primer grupo derivaría en el movimiento de *Arte Madi* (1946), cuyos supuestos estéticos se mantienen como uno de los galimatías más formidables del arte; el segundo grupo haría ese mismo año una exposición en el Salón Peuser y divulgarían

sus postulados esenciales a través del *Manifiesto Inveccionista*. En 1948 los hermanos *Lozza* proclaman una nueva corriente, el *Perceptismo*, de reducidos alcances. Tres corrientes estéticas están así enfrentadas y se dan a conocer por sus respectivos órganos de publicidad: *Arte Madi*, *Nueva Visión*, *Perceptismo*. Otras revistas se agregaron (de vida efímera), capitaneadas por personalidades provenientes del campo literario. Solamente "*Ver y Estimar*" (1948), planeó por encima de grupos y banderías, alcanzando una objetividad, un rigor conceptual y una línea de exigencia, como pocas veces se han producido en publicaciones de esta índole; solamente la desafiante inteligencia de *Jorge Romero Brest*, hizo posible la empresa, justamente añorada por todos y considerada por algunos como irrepitible e inalcanzable.

La difusión teórica formó el clima adecuado para un íntimo contacto con los problemas derivados de las nuevas corrientes pictóricas; sin tales publicaciones, especialmente la última de las mencionadas, no se podría comprender el desarrollo de la modernidad en la Argentina.

En 1952 el poeta surrealista *Aldo Pellegrini* (director de *Letra y Línea*), estimula la formación del *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina* (Aebi, Fernández Muro, Girola, Hlito, Grilo, Maldonado, Ocampo, Prati, Iommi), realizando varias exposiciones exitosas en el extranjero; comienza el reconocimiento internacional.

Más adelante el grupo se reduce, sufre diversas variaciones y a su vera se constituyen oleadas sucesivas de jóvenes que siguen sus principios estéticos y serán los concretos de "Arte Nuevo"

Porque el concretismo fue el primer movimiento serio y adulto, magníficamente asimilado y hecho carne propia, por el grupo de *Nueva Visión*, como no ha sucedido en ningún otro país de América.

Curiosamente en 1959, son tres artistas —los menos ortodoxos de esta tendencia— quienes mantienen su vigencia creadora: *Grilo*, *Ocampo* y *Fernández Muro*, mientras *Maldonado* se entrega a las actividades pedagógicas en *Ulm* (Alemania), *Prati* se concentra principalmente en las artes gráficas y *Hlito*, aislado, restringe su presentación pública.

Parecería sectario la elección del movimiento concreto, para recorrer el breve periplo del arte moderno argentino. No lo es sin embargo, cuando se advierte que es el único que ha permanecido consecuente consigo mismo y que mantiene una infrecuente militancia espiritual, como solamente algunos creadores solitarios, pueden detentar. Además, por ser los que superan los estrechos límites locales, entroncándose cómodamente en las grandes coordenadas de la pintura universal.

En la inmensidad del panorama que abarca la pintura argentina, tan fértil y cambiante como pocos países, existen, claro está, talentos indudables, inteligencias despiertas, finas sensibilidades. Excelentes pintores en una palabra; pero no auténticos artistas; esto es, que pueden poseer un formidable bagaje técnico y una sólida formación cultural, incluso una apreciable capacidad de invención plástica, pero que les falta la fuerza espiritual para construir un mundo propio —totalizador e irrepitible—, donde palpite la urgencia de un mensaje. Por eso conviene seleccionar los pocos que alcanzan ese exigente nivel y desdenar (como fenómeno de interés exclusivamente local) el variado y extenso resto. Quizá el lector pueda tener una idea más clara de esta selección, si lee cuidadosamente un artículo titulado "*Punto de vista crítico*" (aparecido en "*Ver y Estimar*", N° 33-34, primera época, año 1953), donde *Romero Brest* hace una de las más precisas precisiones sobre las nuevas generaciones argentinas; por coincidir con su planteo, remito al lector a ese estudio.

Siempre es preferible iluminar un aspecto transversal de la historia del arte, que perderse en la indiscriminada enumeración de figuras y tendencias, particularmente cuando no se tiene la perspectiva temporal suficiente. Se corre el riesgo de perderse en una exposición simplemente cuantitativa, donde el juicio puede resbalar por el tobogán de la complacencia. Y la crítica argentina —mejor sería decir los cronistas que escriben en la prensa— tienen esa facilidad, respaldados por su verbalismo.

Actualmente el "Informalismo" ha saturado Buenos Aires con exposiciones varias y simultáneas, y su estética tardía, mal asimilada por jóvenes de una invasora simpatía (*Barilari*, *Greco*, *López*, *Maza*, *Kemb'e*, *Pucciarelli*, *Wells*, *Neubery*), son apuntalados por la demagogia interna (*Rafael Squirru*, director rentado de un hipotético Museo de Arte Moderno, una módica farsa que no le impide cobrar su sueldo burocrático) y externa (*José Gómez Sicre*, el ecléctico emisario del panamericanismo palmeador y obsecuente). Intentan ambos —cada cual desde el ángulo de sus intereses— cobijar (ojalá que sin éxito) todos los subproductos del arte moderno, conquistando para mayor gloria personal, la incondicional adhesión de pintores ansiosos de notoriedad e impacientes del éxito, confundiendo lo "actual" con lo valioso. Solamente contraponiendo la honestidad de quienes se entregan con auténtico fervor y sostenida pasión al arte, es que se puede contener esta marea inflacionista, que amenaza con invertir todo el sistema de valores —éticos y estéticos—, poniendo en un rasero imposible, junto al esfuerzo largo y sostenido la novatada feliz y azarosa, el arrivismo vergonzoso y la medianía honesta, los prestigios crepusculares y la vitalidad creadora. En el fondo, los turiferarios del arte, demuestran el rencor a todo lo auténtico, el profundo desdén por la cultura, donde la campechana generosidad, se mantiene ajena al vicio y a la virtud.

Son contados, pues, los artistas argentinos, valiosos por su obra, sin que mendiguen la enunciación de juicios caritativos, hijos del desprecio. Pero ese reducido puñado de artistas, son los que documentan la existencia de una realidad viva y potente, porque apuntan hacia formas de vida superior, que cuajan en un estilo de arte.

Hay que consignar esos nombres que se resumen en una trilogía excepcional: *Sarah Grilo*, *Miguel Ocampo* y *José Fernández Muro*. En un plano inmediato —porque todavía no ha alcanzado una madurez redonda y definitiva— está *Clirindo Testa*.

De la generación posterior y como elementos que se encaminan hacia la ansiada meta, están *Martha Peluffo* y *Victor Chab*.

Y finalmente, entre los que surgen, por la espléndida frescura no contaminada de "ismos", cabe abrirle crédito a *Antón Lillá*, seudónimo que esconde una sensibilidad femenina de personalísimos acentos.

En el próximo número analizaremos los autores mencionados y en el estudio pausado trataremos de justificar estas premisas generales, que ahora la tiranía del espacio nos impide realizar.