

deslinde

14-15

MONTEVIDEO

literatura artes literatura artes literatura artes literatura artes literatura

La Problemática del Vanguardismo

(Metodología de la revolución estética *)

por Mauricio Maidanik

Por diferentes razones que expondremos en seguida, la situación actual del arte demanda una caracterización muy diferente de la encarada hasta ahora, evidenciándose la exigencia de una mayor amplitud conceptiva referida a la dinámica socio-histórica. En otro lugar abordaremos el desarrollo sistemático del vanguardismo como tal, es decir, en el sentido genérico de renovación estética; mientras que aquí nos proponemos establecer los criterios preceptivos adecuados a ese nuevo enfoque problemático (1).

El grado en que el arte de nuestro siglo ha sido trastocado no se aprecia comúnmente en toda su dimensión, al identificarlo, en forma harto estrecha, con las posturas extremistas. No comprendemos solamente, en efecto, ciertas expresiones pretéritas ya clausuradas como tales, y selectivamente asimiladas (gestos y producciones futuristas y surrealistas, piezas dodecáfónicas, microtonales o atemperadas), o las más recientes singularidades, como el informalismo o la música concreta. Se trata, en rigor, de la totalidad del nuevo arte que involucra, junto a ese experimentalismo agudo, una notable producción radicalizada y una obra vasta de consolidación; expresiones galvanizadas por aquel extremismo, cuya influencia se extiende aún a las creaciones más conformistas, lo que sólo puede advertirse en toda su magnitud confrontándolas al azar con las tradicionales. Correlativamente, se ha desarrollado por encima de la crónica menuda, la ineptia o el exceso, una dilatada exégesis del más alto vuelo y nuevas disciplinas conceptivas; lo cual, unido a las manifestaciones afines en todos los sectores culturales, el entorno material y el plano del pensamiento, desvanece por lo menos la imputación de "rareza" con que son estigmatizadas las expresiones avanzadas, por considerarlas aisladamente. El siglo XIX desencadenó toda licencia en la sintaxis creativa; pero el nuestro, agudizando aquella efervescencia larvaria, ha transmutado la naturaleza misma del arte, mediante la des-

trucción activa de las imágenes familiares primero, y su ulterior restauración en un sistema inédito de realidades.

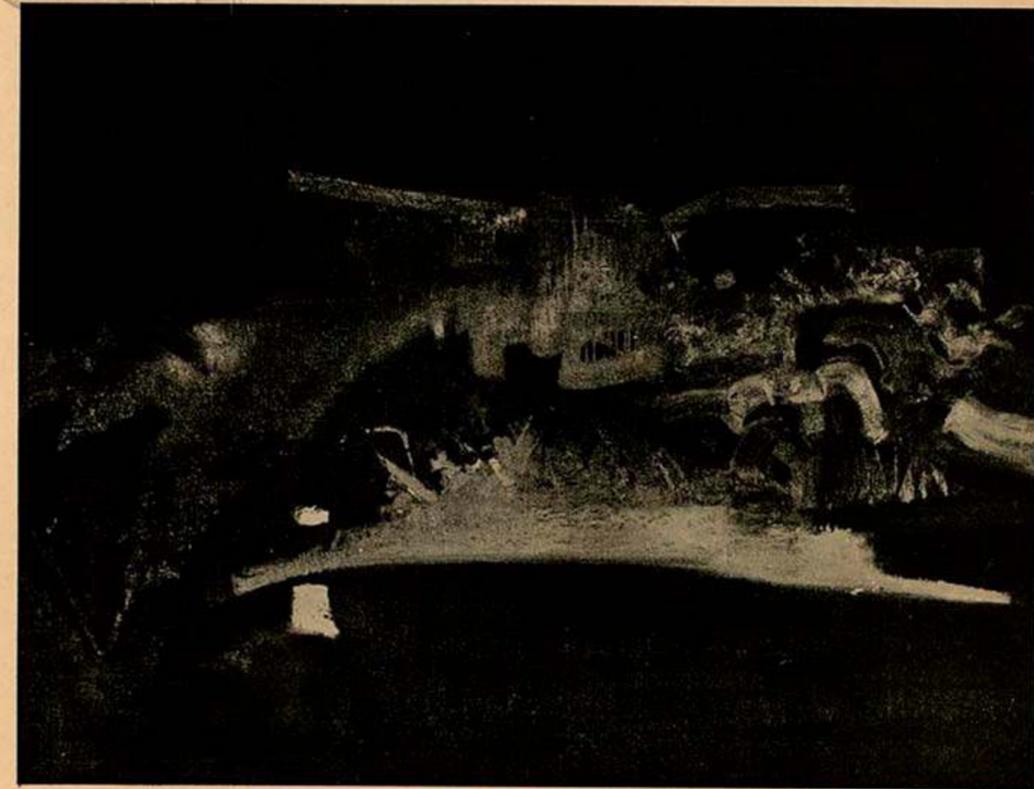
Ahora bien, todo ese cuadro sin precedentes ha sido aventado precisamente por las intuiciones del experimentalismo estético. Ello se exhibe, a primera vista, como el producto de una conciencia exacerbada que se dispersó en un florecimiento caótico de posturas e imposturas —los ismos—, cuyo manipuleo, por otra parte, ha derivado en una lucrativa profesión en la que los franceses son maestros consumados y prolíficos (2). La respuesta al vertiginoso desfile

y abusiva publicidad de esa gesta fue, frente a una adhesión minoritaria, la indiferencia o la irritación, la dignidad ofendida o el desprecio, la sorna o la erudita refutación. Reacciones que se fundaron ingenuamente, omitiendo lo esencial, en los derivativos exteriores del fenómeno: las aisladas perversiones, el sensacionalismo panfletario o el escándalo más o menos premeditado; así como las histéricas rencillas e infidencias personales multiplicadas en lapsos brevísimos a veces, como sucedió con el simbolismo en su apogeo, con el cubismo, futurismo y surrealismo, por no citar sino los más notorios.

En el mismo sentido adverso contribuyó la germinación lateral de ese diletantismo presumido e insolente, tan habituado a la droga, que sólo se satisface; sin discriminación alguna, con los productos más chocantes.

Esa polarización militante en adictos y adversos ya es cosa del pasado. Es cierto que hoy todavía, mientras unos anuncian maliciosamente el ocaso del vanguardismo, otros exhiben la lozania de nuevos trofeos experimentales; pero la polémica suscitada por el extremismo estético registra actualmente variantes muy significativas. Si en las primeras décadas del siglo, desde la amplia ciudadanía del arte tradicional, se protestaba de todo amague vanguardista, ahora, desde el reducto de las situaciones preci-

(Pasa a la Pág. 2)



Especial: Un ensayo de Juan Goytisolo (Pág. 9)

(Viene de la 1ª pág.)

samente por él instauradas, se proclama a la defensiva, frente a nuevos recrudescimientos, que "ya basta". Así, hoy resulta bien aparente que la irreductibilidad entre rechazo y adhesión en que antes se dividían las opiniones respecto del nuevo arte, va cediendo paso, ostensiblemente, a toda una gama de actitudes dispuestas a discriminar sus relativos méritos y carencias; actitudes sin duda más piadosas que profundas, ya que suponen los atributos exhibidos, como condicionados por el "caos" de la época, supuesta una transición "lamentable" a superar. Sea como fuere, esta evolución de las tesis no puede endosarse al mero desgaste polémico, sino que parece determinada por la fuerza misma de los acontecimientos, reflejando el proceso estético hacia una etapa de consolidación; y correlativamente, es esta misma situación del arte la que convoca una más madura reflexión acerca del sentido y trascendencia del fenómeno en su conjunto.

Muy diversos enfoques del vanguardismo han sido en efecto tentados. Se lo ha enjuiciado como simulación, fraude, impotencia creadora —la negación del arte, en suma—; o inversamente, como apostolado profético y rescate de un arte absoluto, preludio de un nuevo Estilo. Respaldándose unos en los precedentes históricos y el proceso lógico de su advenimiento; esgrimiendo otros la plenitud creadora del pasado contra las escuálidas realizaciones de hoy. Aduciendo los adictos la afinidad con un presente fermental o, al contrario, espigándose los signos del derumbe cultural; antagonismos que multiplicaron indefinidamente tales antinomias, dibujando una sospechosa simetría en cada uno de los puntos de esta controversia. Reducidas a lo esencial, las opuestas tesis en pugna se resuelven siempre en esas dos series argumentales; y, sobrando los hechos para ilustrarlas, ese dualismo se constituyó en el germen inagotable de las polémicas que el arte contemporáneo ha desencadenado, esgrimiendo cada uno lo suyo en una ociosa querrela de sordos.

Con todo, aun más sorprendente resulta la verificación de que, pese a sus divergencias, estos puntos de vista exhiben siempre facetas ciertas de ese arte, pero falseándolo en la medida en que pretenden caracterizarlo en su totalidad y en su esencia, según mostraremos en forma pormenorizada. Esta singular comprobación orientó desde el comienzo la indagación, revelando que encubre, bajo una faz paradójica, la naturaleza intrínseca del fenómeno. Precisamente la circunstancia de que tan heterogéneas y aun antagonicas apreciaciones puedan expresarlo y tergiversarlo a la vez, descubre por de pronto el carácter profundamente ambiguo del nuevo arte y denun-

cia, por consiguiente, la inadecuación de esos enfoques parcelarios, en los que subyace una metodología falaz, junto a criterios de juicio despistados.

PREMISA BASICA

Se hace evidente entonces, tanto por razones de fondo como metodológicas, la necesidad de un principio ordenador sustantivo; un principio capaz de domeñar no sólo esa contradictoria fenomenología, sino también susceptible de abarcar los aciertos parciales y errores de fondo de las tesis, coordinando el todo de una manera sistemática y fundada. Y es respondiendo a tales requerimientos que nuestra tesis desarrolla, con los métodos y criterios conexos, la idea según la cual el vanguardismo expresa, en lo esencial, una coyuntura revolucionaria, replanteando en su esfera toda la problemática subversiva y la cuestión adicional de su correlación con el trastocamiento socio-cultural de nuestro tiempo.

Si bien este concepto ha sido vagamente aludido y sus consecuencias lógicas —la conjunción militante— a veces intentada, ambas cosas han sido hechas con la suficiente inanidad como para restarle toda gravitación en el conjunto de las teorizaciones y prácticas del arte contemporáneo. En efecto, la calificación sumaria de revolucionario aplicada al arte de hoy, se registra a menudo. Pero aun aquellos que explicitan alguna peculiaridad (Cirlot, Salazar, Francastel, H. Read, J. C. Paz, C. Lambert), soslayan las necesarias

precisiones técnicas y el concomitante cambio radical de la estructura socio-económica, cultural, ética e ideológica que comporta, implicaciones de las que esos autores generalmente reniegan. Lo que también es cierto para los propios vanguardistas, salvo algunos casos aislados: una sintética formulación reciente de T. Zara referida a la poesía; la inmadura y ya perimida experiencia surrealista; la de los futuristas rusos, que se anexaron a la revolución triunfante hasta que fueron radiados; y algún esbozo circunstancial hartamente insuficiente, al estilo del de Leibovitz. Referencias estas con las que pocas veces se tropieza como problema en sí, ya que no se ha constituido siquiera en tema dentro de la extendida polémica vanguardista.

Y en lo que a las teorizaciones del arte se refiere, contamos con abundantes desarrollos en cada rama, y se han encarado síntesis muy estimables relativas al complejo cultural contemporáneo. Así, la estética de Bense, la correlación industrialista en la línea de Francastel, la teoría del símbolo y de la forma y las asociaciones morfológicas de la más diversa procedencia, coordinan efectivamente elementos dados de las disciplinas filosóficas, formales, físicas y estéticas; pero ello se restringe mayormente al plano técnico, falseando la concreta función revolucionaria del arte. De esta manera, su divorcio respecto del fundamento mismo del proceso social, queda consumado a causa de tres omisiones básicas: la ausencia de una interpretación sólida en términos de devenir histórico; el escamoteo de los mecanismos socio-culturales del proceso artístico; y la elisión

de un concepto totalista, capaz de involucrar la intercepción del plano de las ideas con el de la acción transmutativa.

Encarado el problema renovativo desde esa perspectiva, puede trazarse el siguiente panorama de la situación ideológica del arte contemporáneo, que interpreta muchas de sus perplejidades. 1) En el plano específico de su trabajo creador, el vanguardista aparece subsumido en una doble sollicitación, debatiéndose entre los imperativos de un proceso técnico-expresivo complejísimo del arte y un trastocamiento generalizado del medio. Ignorando el sentido profundo de ese fenómeno, afronta sus contingencias con los oscuros impulsos individuales en un terreno que, de cualquier manera, aparece refractario a toda normativa esquemática. 2) En el plano ideológico, por consecuencia, se ve llevado a librar un combate difícil, diversificado en varios frentes: contra la sorda inercia de la sensibilidad artística predominante, la esclerosis de la Estética tradicional y la desconfianza instintiva de la derecha ideológica; contra la izquierda formal (la oposición tipo Camus) y el sectarismo marxista (desde Zdanov a Agosti, incluyendo a todos los corifeos del realismo socialista). Y aún, contra la equívoca duplicidad del pensamiento revolucionario "abierto": Lefebvre, Lukacs o Raphael en un extremo y Sartre, Merleau-Ponty, S. de Beauvoir, etc., en el otro.

En contraste con esa hostilidad generalizada, sus armas son por demás endebles, pues salvo excepciones que enfocaron la cuestión precisamente con una óptica revolucionaria, la mayoría de los vanguardistas se debate en la inconciencia acerca de su propia naturaleza; afirmación aplicable incluso a los que fueron encumbrados teóricos, desde Busoni, Kandinsky y Apollinaire a Moholy-Nagy, Max Bill, Vasarely, etc. Es a causa de esa inconciencia que suelen adoptar, paradójicamente, aquel sistema de pensamiento —el de la tradición idealista— que los condena de antemano. Esto explica que en el plano ideológico los promotores oscilen en una gama que va, en teoría y práctica, de la extrema izquierda al ultra-conservadorismo (Picasso, Stravinsky); mientras que en el plano técnico alternan las variantes del abjuramiento, la auto-flagelación y el atentado contra la propia condición: en un sentido, Wyndahm Lewis o Dali; en otro, P. Naville o Aragón, con los matices representados por Marinetti, Prokofiev, etc. Por otra parte, la confusión de este desenfoco no es superado sino muy escasamente por la exégesis crítica, descriptiva o teórica, así sea la más adicta y relevante. Y si se tiene en cuenta aún, que es la previsible oposición de derecha precisamente, la que lo secunda a veces (la adhesión franca se reclusa a la pág. 3)

Referencias

por Raúl Gustavo Aguirre

- 1 *Mi dios —dice— es el dolor del mundo. Mi dios —dice— me toma y me abandona.*
- 2 *A veces calla, a veces canta. Cuando canta, no explica por qué calla. Y de cantar tampoco se avergüenza.*
- 3 *Quienes se acercan a espiar se desesperan. Quienes se acercan a mirar se maravillan.*
- 4 *Ella es simplemente una hierba, algo sin sentido.*
- 5 *Los militares dan vueltas por el aire, a su alrededor, haciendo la guerra. Muchas veces la han matado sin saberlo. Muchas veces: los militares son así.*
- 6 *Si tienes hambre no la busques. Unete a tu hermano y toma tu pan de la tierra. Si tu hermano toma su pan, y el tuyo y la tierra, mátalo. Allí donde estén juntos, ella estará. Allí donde te hagas justicia, ella estará. Pero ella no puede ayudarte. Ella no tiene pan, ni fuerza, ni sentido del bien.*
- 7 *Quienes la entienden mal la envían a buscar tesoros sumergidos. Ella trae madreporas.*
- 8 *Nuestra historia puede reducirse a dos únicos personajes: el que cae junto a la pared y el que hace fuego. Es importante cualquier esfuerzo para ir alterando esta situación.*
- 9 *Degollar, puede ser necesario. La infamia consiste en degollar y querer estar limpio.*
- 10 *Avanzaremos el día en que, en vez de manipular los desechos de la división entre materia y espíritu, trabajaremos con el sol, con la memoria, con las criaturas del sol y de la memoria.*
- 11 *El amor no obstante. El pobre tonto amor. El amor supuesto, frustrado, vencido, pero de veras existe y es todo lo que importa.*
- 12 *La ley, babosa horrible pegada al corazón de los hombres, será secada algún día por el relámpago.*
- 13 *El amo será el ser.*

12-12-1959

(Viene de la pág. 2)

ta mayormente en el liberalismo); en tanto que la izquierda, sorprendentemente, suele lapidarlo, la situación resulta a tal punto contradictoria que, como comprobaremos, en tanto que el vanguardismo marcha a la deriva, los que lógicamente "debieran" respaldarlo, lo rechazan y vice-versa, haciéndolo además con razones muy diferentes de las que en rigor cuadran. Este aparente absurdo se justifica ampliamente en la perspectiva

de nuestra tesis, donde el análisis genético de las ideologías prueba para el arte las mayores tentaciones de mistificación, especialmente las alineaciones en lo trascendente. Por ese mecanismo, y sean cuales fueren las variadas formulaciones metafísicas o puramente retóricas por las que suele expresarse el artista, tergiversa paladidamente el carácter aleatorio (práctico - natural y específicamente humano) de su actividad creadora. Esta obnubilación, habi-

tualmente disimulada en profundas raíces existenciales, se patentiza al grado de caricatura en las transiciones renovativas, que desennascaran la artificialidad de los mitos constituidos, haciendo notoria la fragilidad de su origen contingente. Es así como, sustituyendo cándidamente los fetiches anteriores por otros nuevos, el credo extremista aparece confuso y su compromiso personal equívoco, ha-

ciéndose sospechoso para todos los sectores de opinión, que lo deforman atribuyéndole arbitrarias significaciones. En verdad, si el situarse constituye hoy un imperativo, la asunción consciente y lógica es, para el vanguardista, de las más improbas; porque si la naturaleza propia del arte ha dictado tan a menudo la ilusión de un absoluto, las peculiaridades de la recom-

(Pasa a la Pág. 4)



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. 89787 - Montevideo

Grupo de Redacción

Benito Milla	Kortas Axelos . Juan Cunha
Ernesto Maya (h.)	. Raúl H. Castagnino . Guillermo de Torre . Nelson Di Maggio . Manuel Lamana . Ricardo Latham . Saúl Ibarгойen Islas . Royer Munier . Ezequiel Martínez Estrada . Emilio Oribe . Octavio Paz . Alex Pereyra Formoso . Angel Rama . Herbert Read . Hugo Rocha . Ernesto Sábato . Ramón J. Sender . Leopoldo Zea . Armando Zárate.
J. Carmona Blanco	
Emilio Ucar	
Secretario de Redacción	
Hugo García Robles	
REDACTOR RESPONSABLE	
Benito Milla	
Fco. Vidiella 2375, Ap. 11	
Publicación Trimestral	
REDACCION Y ADMINISTRACION	PRECIO DE VENTA
Librería Alfa	El Ejemplar \$ 3.—
Ciudadela 1389	Números 1, 2, 3, 4, 5,
Montevideo (Uruguay)	6 " 3.—
COLABORADORES	Suscripción anual:
Mario Arregui . Raúl G. Aguirre . Mario Benedetti .	Uruguay " 8.—
	Argentina " 70.—
	Otros Países (Dls.) .. " 1.—

vuelta estética denuncian como nunca la contumacia, sumiendo al artista en el desamparo de sus contradicciones y a sus obras en el ridículo de confrontaciones ilusorias con el pasado estético. Confrontación esta tan frecuente como ilegítima, por faltar la necesaria congruencia entre la "plácida" actividad productiva de antaño y el "imperativo" propósito inventivo de hoy. Tal es la consecuencia de haber prevalecido, por sobre una concepción revolucionaria cabal, desarrollos puramente técnicos presididos por una metafísica inoportuna; junto a otros factores — esos sí, reales— derivados de los mecanismos intrínsecos del proceso histórico.

Así es que esta multiplicada y entrecruzada contradicción, según la cual la revolución del arte aparece negándose a sí misma y aún es alentada por su enemigo "natural", lejos de minar nuestra tesis, aporta por el contrario la clave de su dilucidación. Porque si bien cabe introducir un orden en ese caos, sea apoyándose directamente en las obras o siguiendo criterios exteriores a ellas (confusionismo decadente, filiación política, accesibilidad), esas vías sólo conducen a las soluciones parciales y antagónicas ya referidas. En tanto que nuestra investigación concluye que es por el lado del signo subversivo que la actividad renovativa ostenta —al margen de la opinión que sobre sí mismo ese arte exprese—, por donde debe buscarse el sentido exacto de su naturaleza, refiriéndola a un criterio dialéctico de los procesos en un marco amplio de fundamentación.

PRECISIONES

¿Cómo ha de enfocarse el problema artístico actual, de acuerdo con la premisa expuesta? Ya esquematizamos el contenido temático de las tesis sobre el vanguardismo, que se resuelve en dicotomías extrapoladas, contemporizaciones vacilantes, o piadosas justificaciones; así como las orientaciones ideológicas, caracterizables en términos de adhesión o rechazo instintivo, en las formulaciones conservadoras y los distintos matices de izquierda, en cuya gama se ubican también los vanguardistas, compartiendo con aquellos la confusa inconsecuencia entre condición y postura.

Refiriéndonos ahora a las teorizaciones concretamente formuladas, tenemos que existe, es cierto, una copiosísima bibliografía, pero concierne a problemas o corrientes particulares; y aún las exposiciones que apuntan a su significación global, aparte de que en ningún caso tratan al fenómeno renovativo como tal, resultan exteriores o limitadas, escasamente sistemáticas y peor fundadas pese a sus valores intrínsecos, por omitir, según nuestra tesis, el enfoque co-

La Problemática del Vanguardismo...

recto de su básica condición revolucionaria (3). Tales deficiencias se acentúan en el caso de los manifiestos y ensayos de los vanguardistas mismos, que se extravían, con mayor razón, en el tecnicismo y el énfasis militante, salvo en las excepciones señaladas. Y en lo que se refiere a los desarrollos de las disciplinas conexas, el apriorismo académico del arte falsea su dinámica real; los teóricos de la cultura pronostican la catástrofe, el retorno o divagan en la expectativa; y el pensamiento revolucionario finalmente, lo ignora o tergiversa, salvo aproximaciones aisladas e insuficientes a cargo de algún marxismo extrapartidario, todo lo cual ilustraremos oportunamente.

A diferencia de los enfoques habituales, aquí no se indaga mayormente la naturaleza peculiar del nuevo arte. De una manera más general, partiendo de su concreta fenomenología, de una determinada concepción del devenir cultural y su correspondiente estimativa, se procura el significado de todo trastocamiento artístico; de ello resulta que la problemática vanguardista se inscribe en la de la subversión y ésta se amplifica a su vez por la postulación de un ámbito revolucionario —el del Arte—, que comúnmente no es reconocido como tal en términos precisos. La importancia de tal encaramiento estriba en que de esta manera, las posiciones asumidas respecto del fenómeno estético trascienden el ámbito del arte, para transformarse en opciones acerca del conjunto de nuestro destino cultural; constituyéndose ese arte, recíprocamente, en una de las vías más elocuentes para acceder al sentido del trastocamiento de todo nuestro sistema de vida. Aquí no se trata entonces, de vindicar la preeminencia de algunas expresiones, ni dispensar indulgencias por los excesos de otras, admitiéndose incluso como probablemente deleznable tantos caminos elegidos. Nuestro propósito se dirige, en suma, a validar al vanguardismo de una manera genérica por la coordinación de los hechos dispersos que le concierne, en derredor de algunos postulados básicos y según una metodología expresa; insertándolos así en el cuadro de una fundamentación interpretativa de su génesis, naturaleza global y función histórica.

Este propósito supone resolver cuestiones tales como los mecanismos exactos del proceso renovativo en la instancia propia y en su proyección; así como establecer los criterios congruentes del juicio estético y el carácter específico de la personalidad artística en término de tipología subversiva. Implica la elaboración de un concepto de vanguardia a la vez amplio y preciso en calidad de categoría es-

tética, capaz de comprender sin equívocos no sólo lo hiperbóreo, sino de extenderse hasta las últimas estribaciones del fenómeno renovativo. Exige establecer la índole diferencial de su condición revolucionaria respecto de la social y la conjunción de ambas según un objetivo confluyente. Impone dilucidar la posible función de una teoría subversiva del arte sobre el concreto quehacer renovativo, el criterio de verdad asequible en ese orden temático, y demás aspectos afines a ese planteamiento, según los iremos puntualizando. Todo ello comporta un replanteo sustancial respecto de las confusiones esparcidas tanto por la estética idealista como por el pensamiento de izquierda. Y, llevando las cuestiones al ámbito que en rigor les compete, ha de procurarse una dinámica del arte capaz de discernir, primero, el grado de legitimidad general otorgable al de nuestros días; para posibilitar luego, en los cauces teóricos correctos, la indagación de su índole en los marcos de nuestro peculiar espíritu epocal, cuestión ésta ajena a nuestros propósitos inmediatos. Tales objetivos justifican el espacio concedido a planteamientos aparentemente ajenos al arte, ya que constituyen la finalidad sustantiva del trabajo, como auscultación preliminar de una orientación prácticamente inédita.

Por virtud de ello, hemos de recurrir a un aparato conceptual de categorías que, si a primera vista puede parecer chocante, en rigor le es connatural. Así, para esclarecer el sentido de esa abstrusa conflictualidad que constituye el nudo del problema, hemos de ver cómo su origen estriba en el carácter esencialmente contradictorio de toda instancia revolucionaria y la profunda ambigüedad histórica con que es captada la subversión espiritual en particular. En otros aspectos, para encarar el problema teórico de su posible validez y la cuestión práctica, mucho más ardua, de una conjunción militante, hemos de referirnos al campo de oscilación subversiva; ese vasto campo de lo contemporáneo integrado por el cúmulo de posiciones de hecho (y de "derecho") suscitadas, en el que es preciso fijar las perspectivas más auspiciosas. De esta manera, la paradójica ambivalencia registrada en cada una de sus expresiones y los antagonismos que suscitan, pueden asimilarse en una congruencia compleja que niega y otorga a la vez razón a las partes; para ello se propone, por encima de aquellas dicotomías que sólo parcialmente caracterizan al vanguardismo, la salida sorprendente de una resolución "tendenciosa" respecto de una naturaleza del nuevo arte en rigor indeterminada, que im-

pone la alternativa de decisiones hasta cierto punto voluntarias. Todo ello acorde con determinados criterios de verdad y en los marcos de una visión totalista, abarcativa de lo dado, lo entrevisto y su ejecución. Finalmente, y para terminar con esta esquemática ilustración, podemos expresar el acceso al conocimiento en términos de metodología cultural, diciendo que el vanguardismo procede habitualmente según una intuitiva conciencia real, en tanto que aquí se pretende vislumbrar el contenido que para el arte contemporáneo tendría la conciencia máxima posible en las actuales circunstancias.

Mauricio Maidanik

* El presente trabajo es parte del libro "La Problemática del Vanguardismo" de inminente publicación por la Editorial Alfa de Montevideo.

(1) En rigor, la presente fundamentación metodológica se fue concretando a lo largo de la investigación concreta del tema, en el trabajo analítico titulado: *Dinámica revolucionaria del arte contemporáneo*, una de cuyas partes fue realizada para la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, que lo motivó.

(2) En nuestra lengua J. E. Cirlot constituye un vástago bien representativo, con una docena de variaciones sobre el tema.

(3) Esta afirmación resulta tan válida para los textos relevantes —desde los de Francastel, Bense, Worringer, Mumford o S. Langer, a los de J. Epstein, G. de Torre, Cirlot o Caturla—, como para las infinitas inepcias de partidarios, tíbios y antagonistas, que infectan revistas y escaparates.

Libros Recibidos

- ALBA ROBALLO — CANTO DE LA TIERRA PERDIDA, poesía. Ed. C. J. Herrera y Reissig, Montevideo, 1959.
SELVA CASAL — DIAS SOBRE LA TIERRA, poesía, Ed. C. J. Herrera y Reissig, Montevideo, 1960.
GLADYS BURCI — AMOR COMO UN ESPEJO, poesía, Ed. C. J. Herrera y Reissig, Montevideo, 1960.
LUIS MORENO — EL ANDAR Y LOS DIAS, poesía, Ed. del autor, Montevideo.
EUGEN RELGIS — EN UN LUGAR DE LOS ANDES, poesía, Ed. C. J. Herrera y Reissig, Montevideo 1960.
ELIAS NANDINO — NOCTURNO AMOR, poesía, Ed. Cuadernos del Unicornio, México, 1958.
RODOLFO ALONSO — DURO MUNDO, poesía, Separata de "Primera Reunión de Arte Contemporáneo 1957", Santa Fe, Argentina, 1959.
GENEROSO MEDINA — POESIA Y PROFECIA, ensayo y antología de Sábat Ercarty, Ed. C. J. Herrera y Reissig, Montevideo 1959.

O'NEILL, 1920

NACE UN TEATRO.

por J. Carmona Blanco

En la historia de los Estados Unidos de Norteamérica 1920 es como se sabe una fecha clave. Ante cualquier aspecto de la vida de la joven nación que tratemos de analizar, 1920 surge como un mojón en nuestro camino y nos obliga a recapitular conceptos e incluso a modificar conclusiones preconcebidas.

A poco que se profundice puede llegarse a suponer que la referida fecha equivale al alumbramiento del país, por lo menos en la medida en que nacer es tomar conciencia de sí mismo. Tal impresión, sujeta por supuesto a toda la contingencia de lo relativo, se convierte en hecho cuando es el teatro el aspecto norteamericano con que tratamos de establecer contacto. El Teatro Norteamericano nace propiamente en 1920. Los antecedentes, bastante exiguos por cierto, que pueden ser rastreados con facilidad, no sobrepasan en ningún caso la categoría de pequeños elementos potenciales incapaces de hacer suponer el poderoso alumbramiento que tendrá lugar en 1920.

La propia obra de Eugene O'Neill anterior a la década, aunque, como se ha dicho muchas veces, pudo haber bastado para que el autor se asegurase un lugar perdurable en la historia de la dramaturgia norteamericana, no podía dejar entrever en aquel instante lo que incluía de fermento.

Las primeras obras de O'Neill son sin embargo los únicos elementos que puedan ser considerados definitivamente como el verdadero antecedente de la actual dramaturgia estadounidense. El mismo autor lo demuestra luego con su inmensa producción posterior. A Eugene O'Neill se le atribuye pues con toda justicia la paternidad del Teatro Norteamericano.

De ahí que "O'Neill - 1920", binomio tiempo-hombre determinante de una literatura dramática que ocupa el primer plano de nuestros días, incite al análisis y a la comprensión.

UN PADRE EXIGENTE.

Atribuir la paternidad de un teatro a un autor de nacionalidad distinta a la de O'Neill, implica siempre una valoración concreta y delimitada de su obra frente a la posteridad. Pero el teatro norteamericano sabemos que constituye una eclosión contemporánea con menos de medio siglo de existencia. Abundancia y calidad han sido las cualidades que han situado a la literatura dramática de América del Norte en el primer plano universal de nuestros días. Su propia juventud, tan llena de afirmación

y logro, hace ver desde cualquier situación geográfica en que nos coloquemos al teatro norteamericano como a la realidad presente de más concreto futuro. Y es precisamente este Siglo de Oro desencadenado por O'Neill, con su característica de eclosión múltiple y esplendorosa, el mismo que obstaculiza apreciar en su gigantesca unidad monolítica la obra compleja del padre del teatro norteamericano.

Junto al primer surco labrado por O'Neill en la selva melodramática de Broadway, y que cronológicamente se extiende a lo largo de la segunda década de este siglo, pronto aparecen dibujadas nuevas huellas paralelas. Van a comenzar los twenties. Pero O'Neill desde 1912 a 1919 ha escrito ya: "La sed", "La tela", "El aviso", "Indiferencia", "Niebla", "Antes del desayuno", "Rumbo a Cardiff", "El largo viaje de regreso", "En la Zona", "Aceite", "La Luna de los Caribes", "La Cuerda", "Donde está la señal de la cruz", "Oro" y "Dreamy Kid". Desde este momento su obra ya no será más la estela solitaria que brilla sobre el mar. En el concenso crítico otros nombres, además del de Susan Graspell, entran a barajarse y a proyectarse sombras recíprocas. Los hijos literarios de O'Neill son mayores de edad y el germen paterno ha resultado ser asombrosamente poderoso: Anderson, Rice, Sidney, Howard, Sherwood; a los cuales irán sumándose: Kingsley, Caldwell, Odets, Saroyan, Wilder; y después: Tennessee Williams y Arthur Miller. Una puja colosal por la primacía de la calidad dramática va a iniciarse. Con ella el teatro norteamericano alcanzará la madurez.

La década del 20 se inicia con perfiles de prosperidad y creación. Años de lucha y confianza, durante los cuales cada uno deberá dar lo mejor de sí mismo para ganarse un puesto en esa obra común que se llamará teatro norteamericano. O'Neill, singular profeta en su tierra, el dorso sólidamente apoyado contra sus "Dramas del Mar y la Aventura", hace frente al combate que en su carácter de progenitor él mismo debe desencadenar. Sobre el mismo filo de la década (1920) rompe fuego con tres obras que bastan por sí mismas para advertir a los que se disponen a intervenir del grado de calidad que se exige en la competencia: "Más allá del Horizonte", "El Emperador Jones" y "Distinto". Bastan también en su disimilitud temática y formal para indicar la inexplorada amplitud que el futuro teatro norteamericano

no tiene ante sí. El desafío puede interpretarse también como lección, que no será por cierto desaprovechada.

Ahora ya no habrá obra sin eco en el panorama estadounidense. Cada nueva obra de O'Neill se reflejará o recibirá el reflejo de otra obra ajena. Luz y sombra comparativas de la crítica, la cual tratará de hacerse una opinión en la abundancia, barajándolo todo. Y aunque los dioses se oponen sin excluirse, tampoco siempre se muestran fáciles al reconocimiento.

UNA JUVENTUD VIVIDA.

Referencias biográficas de O'Neill que hablan de una juventud inquieta y aventurera han sido muy divulgadas. Cada comentarista ha querido ver en tales datos pintorescos una llave con la que penetrar en el recinto íntimo de la creación o'Neilliana. Es indudable que el gran recaudo de tipos y ambientaciones efectuado por O'Neill durante sus años jóvenes y a la deriva está presente en muchas de sus primeras obras. Lo cual no alcanza para explicar la esencia misma de su dramaturgia. La obra de O'Neill, como la de todo escritor, es en cierto modo su biografía. Mas si lo que pretendemos es llegar a un claro entendimiento de la obra de O'Neill a través de su biografía, en tal caso parece imprescindible a estas alturas tratar de reconstruir en profundidad la vida del autor. La faz exterior, su pose divulgada ante el mundo, es por cierto la que menos puede ayudarnos. Muchos de esos hechos es seguro que constituyen la pantalla que nos impide ver al individuo O'Neill en su soledad íntima. El diálogo interior del hombre O'Neill es la única biografía que determina la esencia de su obra. La clave que buscamos no son los hechos pintorescos de sus aventuras. Pretendemos llegar a conocer qué pensaba y sentía O'Neill mientras era un aventurero. Si acaso lo logramos quizá también sepamos el porqué de una vida joven que se ofreció a la acción hasta quemarse.

El 16 de Octubre de 1888 nace en Nueva York. Hace seis años que ha muerto Emerson; y faltan cuatro para que Whitman pronuncie: "Warry, dame vuelta", y agradezca con una sonrisa "el último servicio a la amistad". Que O'Neill viera la luz en la gran metrópolis es casi una casualidad. Su padre, James O'Neill, es actor famoso que en un tiempo mostró condiciones para escalar los más altos píncaros del arte interpretativo, pero quien finalmente ha elegido el bien retribuido atajo del éxito fácil. Ha



traicionado a Shakespeare por "El Conde de Montecristo" y vive en jira permanente. La inocencia provinciana da dólares a cambio de melodrama. Y James O'Neill quiere dólares. Paso a paso la trágica paradoja se va dando. James O'Neill labra a la par su fortuna y la destrucción de su familia. La madre de Eugene es hija de un hombre acaudalado, se ha educado en el mejor convento del Medio Oeste, y se ha casado por amor. Ningún antecedente la une a la farándula pero no quiere separarse de su marido. Renuncia y hace renunciar a sus hijos al derecho al hogar. Eugene O'Neill, refiriéndose a esa época y aludiendo a la vez a la tacañería irlandesa de su progenitor, dirá mucho después: "Albergues de una noche, hoteles baratos, trenes sucios, abandonar a los hijos, vivir sin hogar..." La inocente expupila de una escuela religiosa pagará un precio demasiado caro por el amor que le inspira su marido. Mal atendida en un hotel por un médico de circunstancias descubre la droga prodigiosa que alivia sus desequilibrios pasajeros. La farándula se mueve sin descanso. No hay tiempo para cuidarse y el bolsillo de James es terco con los débiles. Pero la droga es un estimulante maravilloso, aunque deba conducirla finalmente al aniquilamiento.

El descendiente segundón de un tan anormal acoplamiento vive sus primeros años en el vértigo nómada de sus progenitores. Mientras la tramoya penetra en su sangre, el polvo de los escenarios, el hollín de los ferrocarriles y la suciedad de los hoteles de segunda categoría se van introduciendo en sus pulmones. Su internación en una escuela católica le ofrece una tregua que dura seis años. Si nunca tuvo exactamente un hogar ahora aprenderá también lo que es una niñez sin familia. Cuatro años más en la Academia Betts de Stamford, Connecticut, completarán su educación. El complemento vocacional de la misma lo constituye la lectura. Su biblioteca en la casa paterna, que por fin existe, con-

(Viene de la pág. 5)

tiene: novelas de Balzac, Zola, Stendhal, Dumas, Hugo; obras filosóficas y sociológicas de Schopenhauer, Nietzsche, Marx, Engels, Kropotkin y Max Steiner; ediciones de las piezas de Shakespeare, Ibsen, Shaw y Strindberg; poemas de Swinburne, Rossetti, Wilde, Ernest Dowson y Kipling. (Datos proporcionados por O'Neill en la descripción del escenario del primer acto de "Long Days's Journey into Night"). Tanta sabiduría acumulada en tres estantes es semilla que se hunde en la mejor tierra. No obstante todavía tendrá que llover muchas veces para que germine.

A los veinte años se ha convertido en un "joven difícil de gobernar". Los mojoneros pintorescos de su biografía señalan en este punto "salvajes borracheras con gente pésima". Pero a poco que se tengan en cuenta los antecedentes es fuerza reconocer que en toda esta rebelión sin causa, demasiado exultante a primera vista, hay menos de pintoresquismo que de triste consecuencia psicológica.

En 1909 (cuenta 21 años) se producen dos hechos importantes en la vida de O'Neill: Se casa por primera vez —matrimonio que durará tres años y le dará un hijo, Eugene, Jr.— y viaja a Honduras en busca de oro. El primer "drama de la aventura" le lleva seis meses y le cuesta una enfermedad tropical. La coincidencia en un mismo año de dos acontecimientos psicológicamente bastante disímiles, permiten establecer en el ánimo de O'Neill un fuerte grado de desorientación ante el futuro. Tiene en la mano una vida para vivir y su mano es un péndulo que oscila sobre el vacío. Muchos años después escribirá: "Fue un gran error que yo naciera hombre. Hubiera sido mucho más afortunado si hubiera sido gaviota o un pez". Pero fue a los veintidós años que decidió ser ambas cosas. No se pregunta, no puede preguntárselo, si alguien que acaba de contraer un humilde compromiso de hombre puede convertirse en anfíbio sin incurrir en irresponsabilidad. Ahora, aunque se equivoque, ya sabe lo que no quiere ser. Su matrimonio, por supuesto, ha fracasado.

Los tres años de su pintoresca aventura comienzan ahora. Rastreados a través de sus obras nos encontramos con que no parecen haberle proporcionado demasiadas alegrías. Hay siempre un hombre que se debate entre sufrimientos purificadores. Un hombre que procura llegar hasta lo más hondo de su degradación para comprobar que él no está ahí. Trátase de un juego peligroso. El único tal vez que pueda salvarle. Si el pez logra hundirse hasta la última náusea de la borrachera, la gaviota, liberada, levantará vuelo. El hombre O'Neill alcanzará alturas más oxigenadas en que proseguir la incansable búsqueda de su personalidad.

Casi siempre como marinero, viaja. Argentina, África del Sur, va York. De nuevo Sud América,

África, Inglaterra. Cada escala es crónica de una borrachera, una riña, un escándalo. Pero entre puerto y puerto está el mar y sobre el mar el cielo. Entre el día y la noche las largas horas que la baraja no alcanza a completar y se tornan contemplativas. Los viejos sabios y los grandes poetas de la biblioteca hogareña acuden a la memoria. Como hilachas que el viento salobre se encargara de traer por encima de los océanos, las frases se hacen párrafos y los versos estrofas en el recuerdo. Afectuosos mensajes de hombres que como él han tratado de hallar su lugar en el universo.

En su condición de obrero marítimo se afilia a la I.W.W. (Industrial Workers of the World), sindicato anarcosindicalista norteamericano, adherido a la Primera Internacional. La I.W.W. es el sector de mayor militancia del movimiento obrero. Al igual que Yank doce años más tarde, ahora él solicita afiliación. Sabe que ha estado a punto de convertirse él mismo en un "mono velludo". Por fortuna entre los sociólogos que comparten el segundo estante de la biblioteca abandonada en la casa paterna, Kropotkin ha ganado una batalla. La rebelión inocua del joven O'Neill acaba de embarcarse en una larga travesía ética y sociológica. La mirada que tiende sobre el mundo brutal que le circunda adquiere profundidad. En el fondo del vaso que su mano levanta hasta la altura del entrecejo está el whisky melancólico con que enfrenta al absurdo. Mas a través del vaso, por encima de la línea que establece el nivel del líquido ambarino muchas formas adquieren fisonomía.

Esta es la época en que florece el industrialismo norteamericano. Como ayer en Inglaterra o en Alemania aquí también hay una serie de palabras mágicas que se pronuncian individualismo, progreso, competencia, oferta y demanda, capital y producción. También aquí la historia se repite. La terminología del liberalismo ha adquirido una interpretación práctica. Individualismo quiere decir libertad de acción para el más fuerte. Competencia es el incentivo que estimula a los mejores, pero mejor no implica necesariamente un concepto moral. Oferta y demanda no es la balanza cuyo fiel indica de un modo racional los artículos que la necesidad solicita a la producción, sino la romana que soporta el peso incongruente del oportunismo y hunde el precio de la mano de obra. Si alguien ha imaginado que capital pueda ser la denominación que se dé al conjunto de medios de producción y reservas necesarias que toda sociedad debe poseer para hacer frente al futuro, ha sufrido error: Capital significa aquí acumulación del signo cambiario e inversión del mismo de manera que sustituyendo al esfuerzo y capacidad personales se multiplique. El puritanismo sajón se opone a la divulgación de las teorías darwinianas porque la sola idea de

una ascendencia simia humilla al espíritu del hombre, pero acepta que la lucha por la existencia sea un cocotero al que sólo logren treparse los más ágiles.

Junto con el industrialismo América del Norte ha importado también las ideologías y métodos con que los trabajadores industriales, mano de obra desvalorizada, se defienden. Muchos de esos trabajadores han sido importados ellos mismos. El sueco Joe Hill, "el hombre que nunca morirá" (Barrie Stavis, Ed. Ariadna. Baires. 1957), escribe y canta sus canciones para que la I.W.W. crezca. Dentro de tres o cuatro años (el hecho ocurrirá el 19 de noviembre de 1915) la muerte de Joe Hill, acusado de asesinato y llevada a cabo por las autoridades del Estado de Utah, señalará la iniciación de una represión implacable contra la I.W.W., la cual culminará en 1927 con las muertes de Sacco y Vanzetti, acusados también de asesinato, y habiendo logrado su objetivo. Hoy por hoy el poeta Joe Hill canta para los que sufren. No puede saber que dentro de poco tiempo sus cenizas serán esparcidas sobre la tierra de los cinco continentes, al igual que semilla, en un acto físico de integración universal. A lo largo de los puertos estadounidenses los estibadores se pasan las canciones de Joe como si fuesen consignas. Versos que hablan de una vida mejor e incitan a conseguirla. El joven O'Neill escucha esas estrofas que coinciden con su creencia: Una vida más justa para todos tendría también un sentido más claro para él.

No obstante la religión que profesan sus padres y de su propia educación en una escuela católica, a los veinticuatro años O'Neill se confiesa ateo. El clamor que siente resonar dentro de sí no es la voz de ningún Dios, pero los versos restallantes del sueco Joe Hill han tocado de gracia a su conciencia. Ha llegado el momento de reconocer algunas cosas: Al igual que Jones, ese Emperador negro que le pasea las ideas, durante los últimos tres años no ha hecho más que

caminar en círculo por la selva intrincada de una vacilación. Al cabo una especie de brecha se ha mostrado a los ojos. Un agujero con luz que se parece a una salida. De todos modos ahora está claro que el camino no puede ser éste que flanquea el mar y le hace dar de bruces contra todos los puertos. Además es verdad también que dentro del pecho algo está pudriéndose. La mancha oscura que perla su escupitajo de marinero no es carbonilla sino sangre.

En el sanatorio, puerto terminal de la aventura, mientras le curan un principio de tuberculosis Eugene O'Neill empieza a escribir sus primeras obras en un acto. No podrán ser otra cosa que realistas porque en ellas O'Neill va a relatar su experiencia de la brutalidad humana. Es como pasar en limpio el borrador de una conciencia turbada.

Sólo lo sabe él, pero lo sabe: Los primeros diálogos de un gran teatro norteamericano acaban de ser escritos.

1920.

El 2 de febrero de 1920 el ámbito teatral estadounidense se siente sacudido por el estreno de "Más allá del Horizonte". Trátase de una obra esencialmente norteamericana, de recia envergadura temática, escrita en base a un realismo que se eleva con facilidad hacia lo poético, y hace equilibrios prodigiosos sobre el filo del melodrama sin caer en él.

El éxito de la pieza, no muy previsible dado lo que se entiende por gusto de la época, tal vez lo provoca el sentimiento colectivo de estar en presencia de un alumbramiento maravilloso. Un ente de robusta vitalidad, imagen sutil de un pueblo, ha nacido inesperadamente sobre las tablas jabonadas de Broadway. Del autor sólo se sabe que ha estrenado varias obras cortas en el teatro experimental de los Provincetown Players, grupo al que se halla estrechamente vinculado. Es la peor recomendación

(Pasa a la pág. 7)

Banco Territorial del Uruguay

Establecido en 1912

Realiza toda clase de operaciones bancarias

Casa Central

Cerrito 450

Agencias

Cordón

Unión

Paso del Molino

Av. Italia

Gral. Flores

Comercio

Centro

La Actividad Plástica en Montevideo

Pocos años se recuerdan tan pródigos en exposiciones polémicas como el actual. Puede atribuirse al hecho de que nuestro ambiente se desprende lentamente de las cómodas ataduras mentales que lo unían a un provincianismo trasnochado e irredimible; también porque hemos encontrado una justificación para la discusión: las retrospectivas. La revalorización de los artistas del pasado es una tarea indispensable y necesaria que no necesita enfatizarse. Se desconoce en forma tan ostentosa la historia nacional, que algunos se preguntan cómo se puede emitir un juicio crítico valorando ese pasado, que no esté dictado por la irresponsabilidad o la chapuceria. Pero hay que tener cuidado con las revisiones; el apresuramiento y la falta de plan puede postergar indefinidamente el conocimiento verdaderamente de un artista.

Por eso no fueron satisfactorias las muestras de JOAQUIN TORRES GARCIA, CARLOS M. HERRERA, GUILLERMO LABORDE y JAVIER CABRERA. Faltó una visión actualista y una penetración más ahincada en la esencia misma de cada autor. Torres García se merecía un homenaje mayor, con más obras que mostraran periodos capitales de su trayectoria, aquí rápidamente esbozados. Si bien para la V Bienal paulistana, fue suficiente, los de la casa pueden reclamar una mayor generosidad de telas para ver. No debía ser muy difícil obtenerlas.

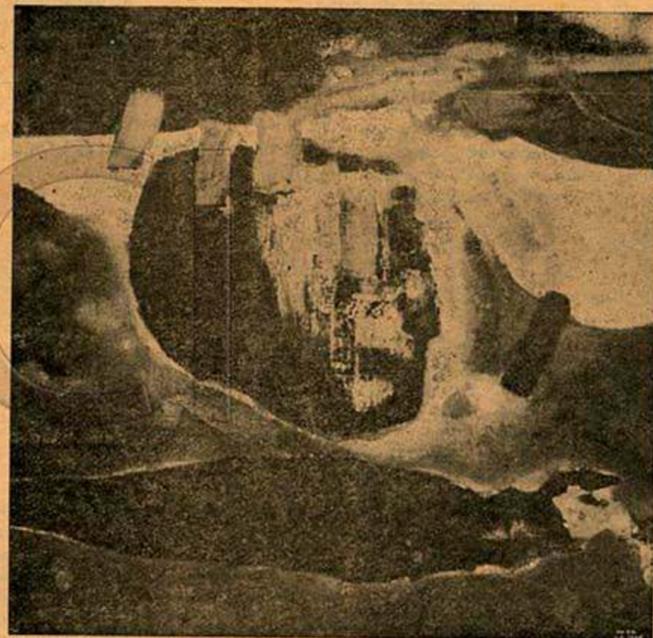
Los tres restantes autores naufragaron en el benemérito esfuerzo de las instituciones encargadas de exhumarlos. Ni se vistió la labor pionera de Herrera, ni el vanguardismo de Laborde ni el esoterismo de Cabrera.

Otras retrospectivas fueron reveladoras. En MANUEL LIMA es posible seguir la línea sostenida de un mundo coherente y sólido que se siente lejano pero rigurosamente construido por dentro. LINCOLN PRESNO es la otra cara. Luego de iniciarse con el impulso romántico surgido a la zaga de un CEZANNE (con las delicadas transparencias de MARQUET o el expresionismo contenido de GROMAIRE) se entrega a la abstracción más por adhesión intelectual que por convicción natural. Co-

mienza entonces la traición a sí mismo por manejarse con dos criterios orientadores que se anulan mutuamente: el cuidado extremo de la composición continúa una explícita exterioridad del procedimiento; al juego riguroso de planos sigue un arrojarse de brazos a un vergonzante barroquismo, que incurre con reiterada preferencia. De este duelo de criterios artísticos, de los cuales uno de ellos consiste en su propia negación y cada uno en la negación del otro, nace la esencial irregularidad de una obra extendida en 15 años de labor.

Mejor es la perspectiva de los más jóvenes. LUIS CAMNITZER se reveló como un talento para la sátira feroz y elemental; HERME-NEGILDO SABAT abandona sus caricaturas para acceder tímidamente al informalismo aunque lo bordea con notoria solvencia; HU-

Manabu Mabe: Pintura



GO NANTES deja la fabricación de estampitas americanas y se coloca entre las promesas ciertas. Finalmente HILDA LOPEZ, HECTOR GANDOS y TOLA INVERNIZZI solicitan una atenta expectativa.

Las exposiciones de carácter internacional estuvieron presentes con una extensa muestra de pintura española contemporánea (ESPACIO Y COLOR EN LA PINTURA ESPAÑOLA) donde faltaron los mayores representantes (TAPIES, MILLARES, SAURA) sustituidos por la pirotecnia irresponsable e insuficiente de pintores formados por decreto; escapaban de esa confección utilizada para mayor gloria de la política de González Robles, RAFAEL CANOGAR, NESTOR BASTERECHEA, FRANCISCO FARRERAS, LUCIO MUÑOZ, MANUEL VIOLA, FERNANDO ZOBEL, JUAN HERNANDEZ, LUIS FEITO, MODESTO CUIXART y JUAN JOSE THARRATS, talentos no todos bien representados. Un afán de ponerse "à la page" y un insolente "bluff" técnico, hicieron de los autores in-nombrados (e in-nombrables) candidatos seguros a un catálogo del olvido.

El punto alto (y por muchos años) fue la presencia de MANABU MABE, que se comenta en otro artículo del presente número.

Dos galerías nuevas se incorporaron a la actividad montevideana: GALERIA RIO DE LA PLATA, que parece obedecer a una posición amplia, sin compromisos estéticos (FIGARI, BARRADAS, VENTAYOL, BAITLER) y la GALERIA AMERICANA, la única de las actuales que tiene un sesgo vanguardista en la elección de los autores (ESPINOLA GOMEZ, BARCALA, OUNANIAN), en la presentación y en los catálogos. Vale la pena consignar estas presencias y augurarles una trayectoria tan larga como fecunda.

NELSON DI MAGGIO

Los grabados de Manabu Mabe fueron cedidos gentilmente por el Instituto Uruguayo - Brasileño.

O'Neill, 1920

(Viene de la pág. 6)

ción con que un aficionado pueda tratar de introducirse en el profesionalismo. El prodigio ha sido más que cumplido: O'Neill gana ese año con "Más allá del Horizonte" el premio Pulitzer.

En la muralla resbaladiza de Broadway acaba de ser abierta una brecha intapable. O'Neill, bien pertrechado por ocho años de incansable producción, no da ni toma respiro. Antes de que los empresarios, árbitros del gusto nacional, se hayan repuesto, logra introducir otras dos obras: "El Emperador Jones" y "Distinto". La ciudadela ha sido definitivamente ocupada. Junto a la brecha por él

abierta, O'Neill será a lo largo de los próximos años el centinela insobornable que franqueará la entrada a una generación de grandes dramaturgos.

Con las tres obras mencionadas Eugene O'Neill acaba de tender las coordenadas de lo que será la futura dramaturgia americana. El realismo, trascendido siempre hacia lo poético en O'Neill, que surge naturalmente de la preocupación por el medio en que se vive, ha de ser al cabo el que mayor influencia ejerza sobre lo porvenir. Lleva incluido un trasfondo de problemática social que no pasará desapercibido.

Pero O'Neill, padre del realismo norteamericano, hace ya mucho tiempo que ha descubierto la complejidad humana y sabe que no es posible describirla con un mero ataque frontal a la realidad. Los infinitos vericuetos por los cuales ésta se desliza exigen descubrir y emplear otros medios. Uno de ellos puede ser el simbolismo con que describir la soledad de Jones, el hombre negro —o blanco—; ese terror telúrico que aflora de un pasado al que es imposible renunciar cuando la realidad nos acorrala. Diálogo interior que O'Neill con un maravilloso esfuerzo de técnica y arte logrará dramatizar.

Está también ahí, frente a todos, el individuo en su inmensa dimensión psicológica. Con sus problemas de represión sexual que le impone una sociedad perjudiciada. Oscura

faz de la personalidad en la que Freud, allá en el viejo mundo y sobre el filo del siglo, ha prendido una luz para la ciencia. La dramaturgia norteamericana, aunque sólo sea por fidelidad a su medio, deberá hallar también el sesgo psicológico.

1920. Todo comienza ahora, o hace muy poco que ha empezado. Antecedentes, como ya se ha dicho, pueden hallarse en la obra anterior del pionero O'Neill. Mas ahora tiene la mano hecha.

El teatro, esa caja de mago entre bastidores de la que es posible extraer luces, sonidos, pinturas, máscaras y movimiento, constituye un lenguaje infinito.

El futuro es usarlo y pertenece a todos.

J. Carmona Blanco

Jorge de Oteiza

En Montevideo, la presencia de Jorge de Oteiza ha sido removedora. Vasco de inextinguibles inquietudes universales, su generosidad se ha hecho patente en sus relaciones con artistas, estudiantes, arquitectos e intelectuales de nuestra ciudad. Multiplicando su fervor comunicativo, su solidaria actitud de artista al que ningún planteo ni actividad plástica le es ajena, ha correspondido a la ingrata experiencia del controvertido fallo para el Monumento a Batlle —injusticia que se le ha inferido



no otorgándosele— prodigando sus ideas, sus experiencias, sus consejos entre todos aquellos que le han querido escuchar.

Queremos referirnos aquí brevemente al hombre, a Oteiza, con el que hemos compartido en nuestra redacción y ante algunas mesas de café o de restorán, tantas horas memorables.

Departir mano a mano con Oteiza es una experiencia que se olvida difícilmente. Todo en él sorprende, remueve, estimula: su versatilidad, el fácil zigzag por las más actuales cuestiones estéticas, a cuyo conocimiento aporta importantes contribuciones, sin caer por eso en el engolamiento, en la pedantería. Admira el ardor de sus convicciones, el grado de combustión de su espíritu —temperatura que revela sin eufemismos al artista entero y verdadero. Y también al hombre cabal, cuya cordialidad excede en la rueda de amigos, cuya sinceridad deslumbra, cuya tenacidad se demuestra invencible.

Jorge de Oteiza ha ganado, como escultor, uno de los lugares más respetables en la situación estética contemporánea. Y, sin embargo, ha sido aquí —para vergüenza nuestra— donde se le han

POEMAS

por Leonardo Milla

1

Nadie conoce mi lado izquierdo
es añoso y es seco
tiene gusto a tabaco mascado
muere y nace en la noche
con recuerdos
de lluvia en una calle de tierra

2

Ya lo sé
lo he sabido
todo este tiempo
mi rebeldía no significa nada
da lo mismo una gota de agua
un poco de polvo
una cara de hombre

ya lo sé
sabré siempre
que lo único mío
será mi muerte

3

Cuando logre fundirme en el eco de mis
[pasos
cuando logre vivir en el rocío de las ma-
ñanas

cuando logre ser un pedazo de tierra arada
cuando logre filtrarme en el viento
entonces cerraré la casa al atardecer
velaré las estrellas beberé el azul y las
[nubes

esperaré el olor de la tierra mojada bajo
[el sol
esperaré el despertar del paisaje sacudién-
[dose el baño de la noche

y cuando el sol llegue a su cenit
seré el eco y el rocío
seré la tierra y el viento

4

Truncas quizás
viven en mí
piel y movimiento
limando un espacio de voces
modelando cóleras
entregadas quizás
a la carne
pesan años de vida
en ellas
mis manos

escamoteado evidentes triunfos. Cualquiera que sea el resultado final en lo que concierne al monumento a Batlle, todos sabemos que esa tarea él la merecía sin discusión. Por primera vez en esta ciudad que se moderniza a pe-

5

Te aconsejo hermano
no poner tus sapos a la venta
pintar tu cama de colorado
y saciar tu vida de enfermedades

Te aconsejo hermano
mirar un cuarto de pared
y orinarte
llenarte de piel
y morir

6

El minotauro moribundo
flota en un mar
de miedo derretido

he heredado su laberinto

Las vasijas de un tiempo
me han dejado aquí
solo

7

Un rayo de sol se evapora
en mi soledad
mi sangre miente
una burbuja de verano
una vida violada por el cemento
y empotrada en él
como un friso de memorias

8

La noche
vigila un gallo
autor de las mañanas
explota la pequeña muerte
en círculos de negruras
la noche pierde su peso
cuida su trabajo de rocío
lejos
acude un hombre al sol

LEONARDO MILLA

Leonardo Milla nació en Marsella en 1941. Cursó estudios primarios en Francia y en Buenos Aires. Reside en Montevideo desde 1951, donde sigue los cursos de preparatorios de Arquitectura.

sar de sus políticos, teníamos la nidad pase de largo. Pero la oportunidad de poseer una obra sencilla cálida, generosa y cordial de arte digna de la hora que vive de Jorge de Oteiza perdurará sin el mundo, de la revolución esté-duda alguna entre los que hemos tica que está en marcha, de entrar tenido la suerte de conocerla y por la puerta grande en el arte compartir su amistad y su entusiasmo.

Actualidad de Larra España ayer y hoy

un ensayo por Juan Goytisolo

UNA SOCIEDAD ESTANCADA

Cuatro lustros después de la guerra civil, un análisis objetivo de la situación intelectual de España, reservaría a algunos ensayistas y críticos un tanto alejados de las realidades del país, infinidad de sorpresas. Una de ellas —y no la menor, sin duda— sería comprobar la creciente influencia de Larra sobre la nueva generación. A los ciento veintitrés años de su suicidio, Mariano José de Larra aparece, en efecto, en nuestra panorámica cultural, como el autor español más vivo, más entrañablemente actual de la hora presente. Mientras Ortega y los escritores de la generación del Noventa y Ocho —con la única excepción de Machado y, hasta cierto punto, de Baroja—, son objeto de revisión y de crítica por parte de los jóvenes, su prestigio, por el contrario, aumenta de día en día, y, de nuevo, son muchos quienes ven en él un precursor de los tiempos futuros y lo elevan a la categoría de un auténtico director de conciencia.

A decir verdad, el fenómeno no es de ahora. Postergado durante más de medio siglo, Larra suscitó, hace ya varias décadas, el entusiasmo de la, entonces, naciente generación del Noventa y Ocho. Hombres tal como Azorín, Unamuno y otros muchos, se sirvieron de Figaro como emblema y símbolo de su oposición a la vez literaria que política, a los responsables de nuestra decadencia; pero, una ojeada sucinta a sus escritos —saliendo, tal vez, las obras primeras de Unamuno y ciertos pasajes de Ganivet y Joaquín Costa— nos autorizan a afirmar que su devoción por el patrimonio eminentemente progresivo y reformador de Larra fue puramente personal, y no se traslució, o se traslució débilmente, en sus creaciones.

Ahora, con la perspectiva de que disponemos, resulta bien claro que, en tanto que Larra anduvo por encima de su época —hasta el extremo de actuar como avanzada-dilla de la misma— los escritores del Noventa y Ocho que se vendieron por continuadores de su obra no estuvieron —en su conjunto— a la altura de la suya. Les faltó la fe, les faltó el penetrante diagnós-

tico de los males de España y sus remedios posibles, que constituyeron —al cabo de más de un siglo— la fuerza actual de los ensayos de Larra.

Pues si el autor de *Día de difuntos* de 1836 desempeña papel tan primordial en la vida intelectual española —y está llamado a representar uno aun mayor, sin duda, en los próximos años— ello se debe, no sólo a la agudeza e inteligencia de su visión; obedece, asimismo, a causas intrínsecas a su propia obra que, antes de seguir adelante, conviene dejar bien sentadas: sus artículos nos resultan más actuales que todo lo que, por el instante, aparece en España, por la sencilla razón de que la sociedad que fustigan continúa siendo la misma en 1960 que en 1836, cuando menos, en sus líneas generales. "Siempre que yo me paro a mirar con reflexión nuestra España —había escrito— suelo dirigirla mentalmente aquel cumplimiento tan usual entre gentes que se ven de tarde en tarde: "Hombre, por usted no pasan días!". Por nuestra patria, efectivamente no pasan días, bien es verdad que por ello no pasa nada; ella es, por el contrario, la que pasa por todo". (1) Doblemente actual por tal motivo en época tan pobre de plumas y espíritus satíricos como la nuestra, la obra de Larra viene a colmar un hueco, al tiempo que sirve de estímulo y de guía.

CONTINUIDAD DEL ABSOLUTISMO

Figaro vivió veintiocho años de esa historia española del siglo XIX que Pierre Vilar ha calificado como "un encadenamiento de intrigas, comedias y dramas". Nacido en plena guerra de Independencia —su padre era médico militar de José Bonaparte y emigró tras él a raíz de la derrota de los franceses—, tenía escasamente tres años cuando las Cortes reunidas en Cádiz redactan la Constitución de 1812, verdadera Carta Magna de la democracia española. La inmensa obra legislativa gaditana —elaborada por los viejos políticos del despotismo ilustrado— fue, por desgracia, de corta duración. Al entrar en Madrid, Fernando VII disuelve las Cortes con el apoyo del

ejército y, desde 1814, reina con una camarilla de cortesanos, mientras las colonias americanas se rebelan y la resucitada Inquisición persigue a los liberales. En 1820 Riego subleva el cuerpo expedicionario que debía embarcar para América y proclama la Constitución de 1812. El rey, atemorizado, publica el célebre manifiesto de "Marcharemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional". Es el trienio liberal (1820-1823) durante el que se establece la libertad de imprenta y se decide la supresión de los jesuitas y el cierre de los conventos pertenecientes a órdenes monacales. Pero, alarmados por el giro de los acontecimientos, los monarcas de la Santa Alianza resuelven intervenir en España y envían al duque de Angulema al frente de los Cien Mil Hijos de San Luis.

Restablecido en sus prerrogativas de rey absoluto, Fernando VII abre la "ominosa década" de represión contra los liberales, que inaugura los períodos de terror que en lo sucesivo, se abatirán cíclicamente sobre el país y que —junto con el exilio de los intelectuales y minorías cultas— constituye uno de los trazos más característicos de la Historia Contemporánea de España. Riego, Lacy, Porlier, el Empecinado, son "judicialmente asesinados" (2), como dirá Larra, durante el Ministerio de Calomarde, cuyo Gobierno, según definición del propio Larra, "fue el prototipo del sistema que podríamos llamar de los apagadores políticos, pues que sólo tendía a sofocar la inteligencia, la ciencia, las artes, cuanto constituye la esperanza del género humano. El cerró las Universidades, y abrió, en cambio, una escuela de tauromaquia sangrienta burla, insolente sarcasmo político que caracteriza él solo todo su sistema" (3).

EL APRENDIZAJE DEL SILENCIO

Cuando en 1830 estalla la revolución en París, los liberales refugiados en Francia desde el año catorce o el veintitrés, organizan una tentativa desesperada de invasión, que recuerda, en muchos aspectos a la que debía intentar el "ma-

quis" republicano ciento quince años más tarde: el Gobierno francés, después de haberles alentado y facilitado fondos, los abandonó a su suerte, como debía hacerlo aun en 1945. "Esta página de la vida de M. Guizot —ha escrito Larra— será un borrón eterno en la historia del país que debía haberse apresurado a lavar el error de 1823 y proclamarse hermano de los liberales de España" (4). Entre tanto, el nacimiento de una heredera de Fernando VII, hija de su tercera esposa, María Cristina, divide el país en dos bandos: el de los moderados, defensores de los derechos de la futura Isabel II, y el de los apostólicos, partidarios del hermano del rey, Don Carlos, que invocan la "ley Sálica". La corte es un semillero de conspiraciones e intrigas. Al fallecer el rey en 1833, María Cristina gobierna como Regente, en nombre de Isabel II. Poco después comienza la guerra civil —la primera de las que en lo futuro, van a ensangrentar España: los defensores del absolutismo se niegan a reconocer a Isabel y Don Carlos se pone al frente de los facciosos de Valencia, Navarra, Vascongadas y Cataluña. Por esta época, poco más o menos, Larra inicia su colaboración en los periódicos. Comentando el sistema de Platón, que enseñaba a callar a sus discípulos durante cinco años antes de pasar a materias más honradas, resumirá la "ominosa década" al escribir: "de cuanto se pueda callar en cinco años podráse formar una idea aproximada con sólo repasar por la memoria cuanto hemos callado nosotros, mis lectores y yo, en diez años, esto es, en dos cursos completos de Platón, que hemos hecho pacíficamente desde el año 23 hasta el 33, inclusive, de feliz recuerdo, en los cuales nos sucedía precisamente lo mismo que en la cátedra de Platón, a saber, que sólo hablaba el maestro, y eso para enseñar a callar a los demás, y perdonemos el filósofo griego la comparación" (5).

LIBERALISMO DE ENTRETIMIENTO

La rebelión carlista obligó a María Cristina a buscar el apoyo de los liberales. El Ministerio Cea dimite y, con Martínez de la Rosa, reaparecen en la escena política los hombres de 1812 y 1820. En la prensa, Larra, defiende con su pluma una política avanzada: "España, a pesar de su grandeza, de sus derechos hereditarios y de sus mayorazgos es una tierra eminentemente democrática" (6). "Fuera de él (el dogma de la soberanía popular) no puede haber sino monopolio y violencia" (7). La actitud tibia de Martínez de la Rosa y de su sucesor Toreno, le decepcionan profundamente. Los facciosos campean a sus anchas por el Norte y el descontento popular estalla y provoca —como en 1908, 1931 y 1936— la quema de los conventos. Los hombres de 1812 son incapaces (pasa a la pág. siguiente)

de resolver los problemas de 1835. Se han plantado veinte años antes, para ellos tampoco pasan días. Larra les reprocha su falta de empuje, de fe en la democracia y el progreso, su incompreensión de las nuevas doctrinas sociales. La explosión popular contra los frailes le parece una advertencia grave, que quienes rigen los destinos de España deben escuchar, antes de reprimirla ciegamente: "España va a dar el gran paso, un pie todavía en el pasado, otro en el porvenir; está en el momento crítico de la transición que pudiera ser tanto más brusca, cuanto ha sido más deseada y demorada..." (8). "Asesinatos por asesinatos, ya que los ha de haber, estoy por los del pueblo" (9). Torero cae, como había caído Martínez de la Rosa y con el Ministerio Mendizábal, la revolución parece triunfar por un instante. Mendizábal desamortiza, en efecto, los bienes del clero pero, el producto de la venta, en lugar de aprovechar a la nación enriquece sólo a un puñado de especuladores. La fracción carlista se extiende y el Gobierno mantiene en vigencia el anacrónico Estatuto de Martínez de la Rosa. Mendizábal se ve forzado a dimitir y le sustituye Isturiz. La confusión crece de día en día. La Regente convoca elecciones y Larra, que hace sus primeras armas en la política, sale diputado por Avila. Casi al mismo tiempo, un grupo de suboficiales se amotina en La Granja e impone a María Cristina la Constitución de 1812. Calatrava reemplaza a Isturiz y, amargado por su frustrada experiencia, Larra se refugia de nuevo en el periodismo. Los artículos de esta época —los mejores que nunca escribió, sin duda— rebosan angustia y desengaño. La melancolía de Larra —una de "aquellas melancolías de que sólo un liberal español, en estas circunstancias, puede formar una idea aproximada" (10), según él mismo escribió— debía agravarse meses más tarde con un contra-tiempo amoroso. El trece de febrero de 1837, mientras los facciosos de Gómez y Cabrera proliferan por Castilla y el Maestrazgo, Larra se suicida.

LARRA, ESCRITOR COMPROMETIDO

El breve resumen histórico que acabamos de trazar, muestra sin lugar a dudas, que Figaro fue, ante todo, un hombre de su siglo, preocupado por los problemas de su país y el destino de sus compatriotas. Ello permite distinguirlo, de entrada, de aquella categoría de escritores "intemporales", que se dirigen al hombre "eterno", al hombre "inmutable", desvinculado del tiempo y de la sociedad en que vive. En la literatura española, como en la de los restantes países, tal concepción del hombre ha existido paralelamente a la de los escritores comprometidos con la realidad de su época y, desde Santa Teresa a Calderón, desde San Juan

de la Cruz a Unamuno, ha dado numerosas obras en donde la espiritualidad de sus autores alcanza perfecta expresión verbal. En estos escritores los problemas subjetivos anulan completamente la visión del universo que les rodea. Para Unamuno, por ejemplo, la realidad ineluctable de la existencia humana es la soledad: despojada de sus coordenadas aquí y ahora, horro de pasado como de porvenir, el hombre es un ser eternamente condenado a la angustia. Así, los personajes de sus novelas existen con independencia de la sociedad en que les ha tocado vivir. Esencias intemporales, sirven de pretexto a su autor para exponer su concepción atormentada del mundo, que sustituye al Universo real. Con gran acierto, uno de nuestros ensayistas jóvenes, analizaba recientemente la reacción de don Miguel, ante el yermo castellano: la miseria de los demás no despertaba en él otro eco que una emoción mística, que le llevaba a considerar la desnudez del paisaje algo así como una emanación de su religiosidad personal. Y Francisco Fernández Santos concluía: la visión de Unamuno es la visión de un hombre egocéntrico, carente de solidaridad.

Larra se sitúa exactamente en la línea opuesta —la del Lazarillo y Quevedo, Moratín y Cervantes—, cuya imagen del hombre es siempre concreta, emplazada en una perspectiva histórica, ligada de modo orgánico e indisoluble al medio social en que se desenvuelve. Español del siglo XIX, Larra se dirige siempre a sus compatriotas: la realidad de España no le gusta y la describe crudamente, para transformarla: "no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la risa, a entonar sonetos y odas de circunstancias; que lo concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia y de la historia..." (11) pues, escribe en otra ocasión, "uno de los medios esenciales para encaminar al hombre moral a su perfección progresiva consiste en enseñarle a que se vea tal cual es" (12). Como veremos más tarde, Larra vivió en su propia carne la sensación de angustia y soledad que forma la esencia de la obra de Unamuno, pero nunca se entregó a ella con regosto; luchó y sucumbió tras un duro combate, excesivo para sus fuerzas. La desesperación de Larra no es fruto de la soledad radical del hombre, como en don Miguel; es el resultado de una serie de circunstancias históricas, sociales y de carácter que, en un momento dado, se conjugaron de tal modo, que no halló otra escapatoria que la muerte.

PUBLICO Y SITUACION HISTORICA

Escrivor de aquí y ahora y, como tal, decidido a hacer oír su voz a sus compatriotas, Larra se plantea en términos que hoy calificaríamos de sartrianos, el problema del pú-

blico: "¿quién es el público y dónde se le encuentra?" (13). Su conclusión anticipa la que, un siglo más tarde, enunció Sartre: "no existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; cada clase de la sociedad tiene su público particular" (14). En un brillante análisis de la literatura española, Larra sitúa al escritor, examina su responsabilidad respecto a la sociedad y sienta los fundamentos de una moral que el realismo desenvolverá más tarde. Su crítica de los místicos y teólogos del Siglo de Oro es significativa a este propósito: "Escritores cosmopolitas, filósofos universales —dice— habían escrito para la humanidad, no para una clase determinada de hombres" (15). Frente a ellos, Larra defiende a los escritores que se dirigían "no ya al hombre en general, como anteriormente se lo habían dejado otros descrito... sino al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que le observaban" (16).

Así, históricamente situado, el escritor se debe a su sociedad, a su tiempo. En tanto que otros autores del momento buscan fuera la inspiración que no encuentran en su país y pretenden transplantar al suelo español la problemática de la sociedad francesa o británica, Larra reacciona con violencia: la crítica de una sociedad más evolucionada que la española, dice en síntesis, no sólo carece de sentido en España; resulta, además, extremadamente perjudicial. Es "enseñar a un hombre un cadáver para animarle a vivir" (17), incitándolo a renunciar al viaje antes de llegar a término, inclinarle a abandonar la esperanza. Cada sociedad se halla en un estadio de evolución diferente y lo que es válido en una no sirve para las restantes.

Escrivor español, dirigiéndose a un público español, Larra debía tropezar en el desempeño de su cometido con numerosos obstáculos. El primero de ellos —y más importante— era la existencia de esa institución de tan sólido arraigo en nuestro suelo, llamada censura. El patriotismo de Larra le llevaba a decir, a menudo, verdades amargas, que no debían encontrar buena acogida, imaginamos, en los despachos de los censores. En épocas de opresión, el criterio moral del escritor ha consistido siempre en, si no escribir todo lo que piensa, por lo menos no escribir aquello que no piensa. Larra fustigó con dureza a cuantos, traicionando su misión, ponían la pluma al servicio de quienes oprimían: "¿Qué significa escribir cosas que no cree ni el que las escribe ni el que las lee?" (18), pregunta. El escritor que ha tomado la responsabilidad de ilustrar a sus conciudadanos "debe insistir y remitir a la censura tres artículos nuevos por cada uno que le prohíben... debe apelar, debe protestar... sufrir, en fin, la persecución, la cárcel, el patíbulo, si es preciso" (19). "Algún día —dice— publicando los artícu-

los prohibidos, cubriremos de ignominia a nuestros opresores y les enseñaremos a apreciar en su justo valor un mezquino sueldo cuando se halla en contraposición con el honor y el bien del país." (20)

EL INGENIO CONTRA LA CENSURA

Basta una rápida ojeada por sus escritos para encontrar, efectivamente, una serie de frases tales como "por causas que no es de nuestra inspección examinar", "por la naturaleza de las cosas que nos rodean" o "dejemos, por consiguiente, este punto, que entra en el número de los muchos que no son oportunos todavía para nosotros" que andando los años, han llegado a ser clásicas. Pero Larra no se detiene aquí. Un examen lúcido de la situación política de España le lleva a perfilar una serie de hechos que, ensayistas de la talla de Brecht, descubrirán, por su cuenta, más tarde:

"Toda la represión del gobierno más despótico, no basta a contrarrestar la fuerza de la opinión; el espíritu de cada época se hace respetar hasta de sus enemigos" (21). Larra, no se limita, pues, a capear, como puede, la censura, sino que, se vale de su propia experiencia y le da una formulación teórica, con el propósito de ilustrar, como hizo Brecht, a sus colegas, respecto a las distintas maneras de burlarla: "Géneros enteros de la literatura han debido a la tiranía y a la dificultad de expresar los escritores sus pensamientos francamente una importancia que sin eso rara vez hubieran conseguido... La lucha que se establece entre el poder opresor y el oprimido ofrece a éstas ocasiones sin fin de rehuir la ley, y eludir la ingeniosamente" (22).

Toda la obra de Larra parece una viva ilustración del célebre ensayo de Brecht "Las cinco dificultades para quien escribe la verdad". Obligado a jugar con la censura, Figaro maneja de modo insuperable la ironía y demuestra conocer a fondo la astucia de Shakespeare cuando en el discurso de Antonio ante los restos mortales de César, afirma sin cesar la respetabilidad de Bruto, pero describe su crimen y da de él una imagen mucho más sobrecogedora que la del criminal. Así, cuando escribe: "En los Estados Unidos y en Inglaterra no hay policía política; pero sabido es en primer lugar el desorden de ideas que reina en aquellos países; allí puede uno tener la opinión que le da la gana; por otra parte, la libertad mal entendida tiene sus extremos y nosotros, leyendo en el gran libro abierto de las revoluciones... debemos aprender algo en él y no seguir las huellas de los países demasiados nuevos por cada uno que le prohíben... debe apelar, debe protestar... sufrir, en fin, la persecución, la cárcel, el patíbulo, si es preciso" (19). "Algún día —dice— publicando los artícu-

(pasa a la pág. siguiente)

o eleva la voz para criticar a "esos hombres naturalmente turbulentos que se alimentan de oposición, a quienes ningún Gobierno les gusta, ni aún el que tenemos en el día; hombres que no dan tiempo al tiempo, para quienes no hay ministro bueno... esos hombres que quieren que las guerras no duren, que se acaben pronto las facciones, que haya libertad de imprenta". (24) su defensa de la policía política o su elogio de la sumisión difícilmente convencerán a nadie. Como diría Brecht, Figaro condena la libertad y el espíritu crítico, pero los condena mal...

LARRA O LA AUTENTICIDAD

La ironía de Larra —burlona a trechos y, a trechos, amarga— es siempre extraordinariamente personal. Sus cuadros de costumbres, llenos de flechas emponzoñadas contra el patriotismo de los "castellanos viejos" o la cerrazón de los facciosos partidarios de don Carlos, figuran, por derecho propio, entre las obras más importantes de nuestra literatura. Conocidas son su irónica enumeración de las cualidades morales del peñista ("ha de pinchar como el espino y la zarza, los pies de los caminantes desvalidos, dejándose hollar de la rueda del poderoso; ha de tomar color según lo den los rayos del sol; ha de volver la cara al astro que más calienta, como el girasol") (25) o su protesta contra quienes afirmaban que en España no había libertad ("con tal que no hable en mis escritos ni de la autoridad, ni del culto, ni de la política, ni de la moral, ni de los empleados, ni de las corporaciones, ni de los cómicos, ni de nadie que pertenezca a algo, puedo imprimirlo todo libremente") (26). Buscáramos otros ejemplos y llenaríamos todo un volumen.

Durante su corta existencia Larra llevó a cabo una ingente obra de desmilitarización que, por desgracia, no ha tenido seguidores de talla. Antes que nadie, él supo restituir su verdadero valor a los hombres, como a los hechos o las palabras (véase a este respecto el admirable ensayo titulado *Por ahora*). En una época en que el divorcio entre la minoría ilustrada y el pueblo era poco menos que completo, Larra se esforzó en promover una cultura nacional auténticamente popular; en una época en que la literatura nos venía importada de fuera, realizó una severa crítica de la tradición, buscando en ella los caminos de nuestra supervivencia y continuidad. "Quisiéramos sólo abrir un campo más vasto a la joven España, escribía; quisiéramos sólo que pudiera llegar un día a ocupar un rango suyo, conquistado, nacional, en la literatura europea" (27).

Escrivor de aquí y ahora, Larra no fue el autor incrédulo y cínico que sus enemigos se han esforzado en forjar. Su fe en el hombre debió llevarlo, por el contrario, a considerar, como muchos de nosotros, la lucha política como el auténtico campo de aplicación de la moral. Larra no profesó nunca la concepción fatalista y catastrófica que divulgaron luego los discípulos de Spengler, pese a que, con una visión penetrante de la Historia había pronosticado que "la Europa representante y defensora de esa civilización vieja está destinada a perecer con ella y a ceder la primacía en un plazo acaso no muy remoto a un mundo nuevo." (28) "Las sociedades no perecen para siempre como los individuos, había escrito, sino que mueren para renacer, o por mejor decir, nunca mueren sino aparentemente, marchan constantemente a un fin, a la perfectibilidad del género humano, que en toda su historia descubrimos, por más lentamente que se verifique; sus muertes aparentes no son sino crisis; son sólo, en nuestro entender, sacudimientos momentáneos; en una palabra, son los esfuerzos que hace la crisálida para sacudir su anterior envoltura y pasar a la existencia inmediata... Para aquellos que no vean como nosotros la marcha absolutamente progresiva del género humano, para los que no vean mayor perfección en nuestras costumbres, comparándolas con las de los siglos anteriores, nuestra cultura sería por lo menos hipocresía..." (29). Su fe se manifiesta de modo inequívoco a lo largo de su obra y cuaja en multitud de fórmulas rigurosas que merecían análisis más detallado que el que las proporciones del presente estudio nos permite aquí. Contentémonos con decir que Larra profesa un concepto útil y progresivo de la obra literaria. Para él —y es una definición que harán suya los filósofos de la praxis—, "la literatura es la expresión del progreso de un pueblo" (30).

HOY COMO AYER O PARTIR DE CERO

Larra cree en la transformación de la sociedad y, al estudiar la vida española, llega a la conclusión de que será necesario hacer tabla rasa de todo lo que existe, para comenzar a cero. "Nada nos queda nuestro —escribe— sino el polvo de nuestros antepasados, que hollamos con planta indiferente; segunda Roma en recuerdos antiguos y en nulidad presente tropezamos en nuestra marcha adonde quiera que nos volvamos con rastros de grandeza pasada, con ruinas gloriosas, si puede haber ruinas que hagan honor a un pueblo." (31)

Larra rozaba aquí el problema que hace ya algún tiempo, me expuso una amiga extranjera, a su regreso de un viaje por España; problema que continúa todavía en el aire y que la España nueva tendrá que resolver un día u otro: ¿es posible transformar la sociedad, sin modificar, al mismo tiempo, las "virtudes" características del pueblo? Mi amiga temía, a lo que parece, por el futuro del "alma" popular. A juzgar por sus palabras,

el pueblo de su país había perdido la suya y era muy consolador para ella poder viajar por España. Si no ando trascordado creo que le repuse que los españoles pagábamos muy caro este consuelo. Como los griegos —debi añadir—, corremos el riesgo de acomodarnos a nuestra pobreza presente y, halagados por el elogio de quienes se extasian insolidariamente ante ella, hemos de resistir la tentación de adornarla. Puesto que pobres somos, debemos desear, por añadidura, ser feos. Si la belleza de la corrida supone un régimen de latifundio responsable de la miseria del bracero andaluz; si el brillo del sol sirve de justificación a nuestra pereza y nos incita a cruzarnos de brazos, en buena hora desaparezcan sol y toros. Los españoles debemos aprender a prescindir de ellos. Dejemos a otros guardianes y cicrones el privilegio de vivir de sus ruinas y ocupémonos nosotros en trabajar por el mañana.

SUENO Y REALIDAD

El Larra que escribía "esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que constituimos" (32) no ha de hacernos olvidar, no obstante, el autor de *Día de difuntos de 1836* o de *Horas de invierno*. El uno resulta inexplicable sin el otro. Hasta el momento hemos examinado la ideología de Figaro, sin detenernos a considerar, si no de paso, la sociedad que le rodeaba. Lo haremos ahora y ello nos aclarará de un modo harto elocuente las razones de su pesimismo.

Los jóvenes estamos particularmente bien situados para imaginar, sin esfuerzo, la realidad que conoció Larra. A lo largo de la Historia pocas sociedades han manifestado, en efecto, mayor intolerancia que la nuestra respecto a los intelectuales. Desde hace siglos, los vemos, por etapas, a la ventura de los vaivenes políticos, condenados a callar o a emigrar, privados a veces de patria, a veces de libertad y, casi siempre, de la posibilidad de ejercer con dignidad su magisterio. El abismo existente entre lo vivo y lo pintado, el alma y la fachada, lo real y lo oficial están vertiginosos que, un domingo cualquiera por la mañana en la calle, o en la plaza de toros por la tarde, el intelectual llega a dudar de sus sentidos. ¿Cuál es la realidad? ¿La que ve? ¿La que le dicen? ¿La que sueña, al escribir, en voz alta? Y España le parece entonces —a través del silencio de la multitud que duerme caminando y a la vista de la sangre que se encrespa y grita— una alucinación, un espejismo de borracho, un mal sueño que se prolonga, una pesadilla que no cesa. Es preciso tener los nervios sólidos, el corazón fuerte, la fe inquebrantable, para no ceder a la tentación monstruosa. El problema que se plantea a un intelectual español dotado de sensibilidad social como Larra es, pura y simplemente, el de no en-

loquecer. Un día habrá que estudiar bajo este aspecto la vida de algunos de nuestros hombres ilustres y descubriremos que muchos gestos, en apariencia inexplicables, resultan claros en cuanto los consideramos como reacciones de defensa o abandono frente a la invasión de la locura.

DEL PESIMISMO A LA ESPERANZA

El contraste brutal entre la España que veía Larra, y la caricatura que ve debía provocar un desequilibrio. Naturalmente inclinado al pesimismo, Figaro desliza de modo progresivo hacia la desesperación. El país no le escucha, vanamente predica en el desierto: "Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno ni siquiera para los suyos? ¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? ¿Son las academias, son los círculos literarios, son los corrillos noticieros de la Puerta del Sol, son las mesas de los cafés, son las divisiones expedicionarias, son las pandillas de Gómez, son los que despojan o son los despojados?" (33). Pero, para España no pasan días y, como dice en 1929 Antonio Machado en una carta dirigida a Unamuno, "las gentes parecen satisfechas de haber nacido. Nadie piensa en el mañana" (34). Larra lucha contra la angustia que le invade y la cólera con que reacciona nos vale las estremezadoras páginas de su paseo por Madrid el *Día de Difuntos de 1836*: "Dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro?... El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio, donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo... Necios, decía a los transeúntes, ¿os moveis para ver muertos? ¿No tenéis espejos, por ventura? ¿Ha acabado también Gómez con el azogue de Madrid? ¿Miraos, insensatos, a vosotros mismos y en vuestra frente vereis vuestro propio epitafio!" (35). Larra clama, pero es un cadáver también: "Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón... También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos... ¡Aquí yace la esperanza! ¡Silencio, silencio!" (36). Tres meses después de haber escrito estas líneas, Larra se suicida.

Han transcurrido desde entonces ciento treinta y siete años, y las palabras de Larra vibran aún en nuestros oídos, despiertan vocaciones y, paradójicamente, abren camino al futuro y la esperanza. Alguien dijo que llamamos utopía (Sigue en la pág. 14)

La Ciudad de los otros

un relato por Benito Milla

EL viento se estira turbulentamente a lo largo de la avenida. Es frío, cortante. Alzando la vista aparece un cielo transparente y profundo, limpiamente barrido. Un sol altísimo se deja caer para iluminar la costra de años de los muros, el sucio adoquinado, la aterida corteza de los plátanos. No puede con su aéreo oropel disfrazar la mugre, que es gris y turbia como el alma de la ciudad. Lo único que puede hacer, y lo hace, es destacar todavía más sus purulencias, la estulticia lineal de sus fachadas. No me parece extraño que aquí nadie construya balcones. Tendrían que poner flores en ellos y los balcones y las flores hablan de una calidad humana distinta de la de los habitantes de esta repelente ciudad sin balcones, Marsella.

La avenida se alarga como un gusano paruzco, o como un río turbio, sobre cuyas márgenes se abren algunos afluentes sombríos. Otras calles aun más pobres, de fachadas también descalabradas y yertos zaguanes. Entro en el hotelucho. La luz de la calle penetra hasta la mitad del pasillo, horadando la lepra lateral y cesa de repente, como si se precipitara en un abismo. Allí empieza la gran oscuridad de la escalera. Sólo de noche la portera enciende algunas bombillas, enjauladas y pobres, que alumbran la suciedad y el deterioro de las paredes. En ellas se han escrito obscenidades, como en los muros de los retretes públicos. No las han vuelto a pintar desde quién sabe cuándo y ahí se han quedado las palabras y los dibujos procaces para ilustración de los inquilinos. A veces me da por pensar que si sólo estos muros —y otros que se le parecen en esta ciudad— se salvaran de la terrible guerra que vivimos, ¿qué concepto se formarían de nuestra cultura los sobrevivientes? De Altamira a estas grutas del siglo XX el género humano ha recorrido un largo trecho. Ahí están esas ingeniosidades murales para corroborarlo. Al principio, invariablemente, se mira y se lee. Luego esa curiosidad se extingue. La porquería es de una monotonía desesperante. Pero siempre queda flotando el olor agrio que revuelve el estómago al subir peldaño tras peldaño. Es también un hedor de edades diferentes, prolongándose de etapa en etapa, firmemente adherido a los muros irredimibles. Ese hedor que en las viejas construcciones libradas al abandono forman los escapes de las cañerías, las emanaciones de las cocinas, la suciedad incrustada en los rincones.

HACE ya dos meses que vivimos aquí. Antes de llegar las mujeres —el otoño se alargaba como una tregua placentera y cálida— dormíamos entre las rocas de la escuela o en las embarcaciones varadas en el Puerto Viejo. Era preferible, ya lo creo, aquel cielo estrellado encima y el rumor del oleaje cerca, con el incitante olor a salitre, a mar abierto, a lejanía, que éste refugio destartado. Pero cuando ellas llegaron hubo que organizarse, buscar cama, y caímos aquí. Antes de que ellas llegaran todo era menos complicado. Los hombres solos siempre nos las arreglamos mejor en los casos de emergencia.

En este hotel todo es humedad, frío, desamparo. Antes de llegar al primer piso ya oigo los gritos de la portera que aporrea con cualquier pretexto a sus dos chiquillos. No conocen al padre. Quizás ella tampoco. Grita, los niños lloran y todo el piso se convierte en un infierno. Hemos querido mudarnos al hotel de Manuel, pero allí no se desalquila nada. Suerte loca, la suya. Desde el corredor hasta el último piso sube un alimenticio olor a pan. Hay una panadería en la planta baja. El horno tiene una puerta que da al pasillo y por los corredores se expande el olor a masa cocida. De madrugada los panaderos suelen dejar abierta la puerta que da al pasillo y cerca de ella los cestos de pan todavía caliente. Manuel, a veces, baja subrepticamente y roba alguno. Se sienta luego en la cama y se lo come tranquilamente, sin dejar rastro. También es verdad que con su estatura gigante y su voracidad debe sentir el hambre mucho más dolorosamente que nosotros.

TENER que cruzar el primer piso, ante la puerta de la portera, me causa siempre cierto malestar. Pero me alegro de vivir en el segundo y al fondo. Por lo menos hay más luz y no hay chiquillos que alboroten todo el santo día delante de las puertas. También tenemos allí otra ventaja: la piñeta del agua queda frente a nuestro cuarto, al alcance de la mano. Es un lujo que todos los vecinos nos envidian. Parece mentira cómo entre pobres de solemnidad cualquier detalle así cobra importancia. Yo mismo, cuando hace muchas horas que no he probado bocado me pongo inevitablemente a pensar en Manuel sentado en el borde de su cama y comiéndose un pan él solo. En esos momentos me parece que disminuye o que se enfría mi amistad hacia él. Creo que lo peor de la miseria es el peso turbio que va dejando en el corazón. Una especie de limo formado por la envidia, el resentimiento, la insatisfacción, el acoso. Sí, la miseria acosa, hostiga, va cerrando, acotando la vida sombría. La miseria es la última expresión de la indiferencia del mundo. Tal vez ahora sé por qué andan los vagabundos con esos rostros largos y esas miradas perdidas bajo la lluvia de las ciudades. Están ya solos y nadie les responde. Acaso ni preguntan. Cuando consiguen emborracharse imprecian a las estrellas o interrogan a los faroles como un último intento de diálogo con la luz. Para ellos el mundo ha terminado en un cerco de soledad y de lluvia nocturna.

Cuando cruzo el rellano para alcanzar la escalera que conduce al segundo piso la portera me mira desde su cuarto. Su oficio es espiar y de día lo cumple a maravilla. Nadie sabe que pueda hacer otra cosa que mirar o pegarle a los niños. A veces cocina sobre un hornillo de gas que tiene sobre la mesa, pero cuida de que la puerta esté abierta y no le quite ojo a la escalera. Me avergüenza el miedo que todos le tenemos a esta mujer desgreñada que se pasa la vida farfullando palabrotas. Puede pegarle a los chicos y denunciar a los mayores, ésa es su fuerza. Y en el hotel todos tenemos algo que ocultar. Para empezar nosotros dormimos seis en un cuar-

to alquilado para dos. Sabemos que cuando ella quiera darse cuenta oficialmente de los que dormimos allí llamará a los gendarmes y nos hará echar. Los demás inquilinos deben tener historias parecidas o peores. Los Torrado, por ejemplo, han convertido su cuarto en una trapería, sin consideración alguna para sus dos hijitos, que se pasan el día mano-seando los objetos inverosímiles que su padre recoge en los cubos de la basura. Quién iba a decir que algunos heroicos combatientes de la guerra de España iban a terminar hurgando en los desperdicios de la ciudad. Pero es así. Toda una industria en crecimiento. Torrado ya ha formado equipo y tienen hasta un carricoche para el transporte de trapos y papeles. A mí me miran mal, seguramente por considerarme un mal ejemplo, un hombre que no quiere ensuciarse las manos. Si fuera por las manos, no me importaría. Voy al puerto a recoger los dátiles que quedan en el suelo luego de la descarga. O sigo la ruta de los grandes camiones que van a los molinos cargados de maní. También recojo los que se caen. Es casi una forma de la mendicidad, lo sé. Pero ese sucio disfraz de traperero con el que aparece Torrado algunas mañanas me repugna profundamente. Hay límites, me repito; hay límites.

SALUDO timidamente al pasar ante la portera y la mujer me sonríe. Se llama madame Vivaldi, un apellido italiano, como el de la mitad de los habitantes de Marsella. Madame Vivaldi siempre nos sonríe a los hombres y discute con las mujeres. Para ella todas ensucian demasiado, van muchas veces por agua, echan basura en los W.C. y destruyen los caños. Discute por todo y por nada, porque son mujeres y a ella le gusta mandar. Sin unas cuantas broncas al día le es imposible vivir. Cuando no tiene mujeres a mano la emprende con sus propios hijos, dos chiquillos desmedrados, amarillos, que a veces están arrastrándose por el suelo, en el rellano, llenos de mocos y mirando tristemente a los que pasan. Cuando no están en el rellano están en el cuarto de su madre, castigados. Revolcarse en la mugre del rellano es, para ellos, en el concepto de su madre, la libertad. Como no tenemos opción, por ahora, a nada más conveniente en materia de vivienda le devuelvo la sonrisa al pasar y le añado un saludo que trato que parezca cordial. Los ne-nes se callan un momento y al enfilar hacia el segundo piso ya me siento más aliviado. Es terrible encontrar algo que decirle a una mujer así. El que siempre le da palique y consigue que nos mire con mejores ojos a los españoles es Leoncio. Tiene caradura para eso y hasta se divierte oyéndola, según dice. A veces hasta ha entrado en su cuarto y han tomado un vaso de vino juntos. Entonces la mujer cloquea como una gallina, se olvida de sus hijos y no para de decir tonterías. Se pone tierna y fantasiosa mirando a Leoncio peligrosamente. Este tiene que terminar de emborracharla para llevarla a su cuarto sin pasar a mayores. A veces nos reímos pensando en los malos ratos de Leoncio ante los arrumacos de la portera. Otras veces tememos que ella se canse de ese juego inocuo y paguemos todos las consecuencias. Todo es posible en la situación en que estamos.

EN el segundo piso hay otra puerta casi siempre abierta. La de las dos hermanas Rinetti, que son de Córcega y viven allí de la protección especial de un cartero joven. Aunque el cartero viene casi todas las tardes no vive con ellas. Generalmente se sabe cuando él está porque tocan el gramáfono y bailan acompañados por la voz algo equivocada de Tino Rossi. Las Rinetti también tienen sonrisas especiales para los hombres y miradas desdeñosas para las mujeres. Parecen algo grotes-

cas por el exceso de cosméticos que se ponen. Como todas las provincianas caídas en la ciudad y dedicadas a esa oscura profesión de vivir de alguien no tienen idea del decoro en ningún sentido. Imitan burdamente lo peor de las estrellas de cine. Cuando sonríen parecen realmente callejeras de precio exiguo. Si están a la puerta de su cuarto me hacen recordar las películas francesas y pienso que todo es como allí: sórdido y morbos. Con ellas en el pasillo, ataviadas con sus batas floreadas, el ambiente cobra un aire de bajos fondos algo irreal, como el de las películas. Pero no es un sueño. La puerta de las Rinetti está abierta y también la de Mohamed, un argelino que habita en el cuarto frente al de ellas y que anda ridículamente enamorado de las dos. Mohamed es el nombre que le hemos puesto nosotros pues ignoramos el suyo. Aparte de la portera nadie se ocupa aquí mucho de los demás. Mohamed es blando y sentimental. Si juzgamos por el estado de su cuarto, lleno de colgajos y objetos heteróclitos, y la pasión plural por las Rinetti, su ideal sería un harén en un palacio mugriento. Eso sí, es un buen tipo, amable siempre que no está borracho. La otra noche nos despertó a todos. Rascaba lastimosamente un violín ante la puerta de las hermanas que se negaron a abrirle. Finalmente lo hicieron callar los gritos de la portera.

Paso delante del cuarto de las Rinetti, que están sentadas en el borde de la cama y apenas si saludo al cruzar. El "bon soir" de la más joven me llega cuando ya estoy ante mi puerta. Cuando entro y cierro siento esa especie de satisfacción que da la seguridad del recinto familiar. Así me ocurría cuando era niño y subía volando los últimos tramos hasta llegar a mi casa. Ahora sonrío comparándome a un Ulises desgraciado y ridículo. Pero no hay para tanto. Soy tímido, sencillamente, y toda esta gente me causa cierto desasosiego. Antes, cuando no pasaban de ser personajes de novela, personajes leídos, no vividos, me sentía fraternalmente unido a ellos. La generosidad de los veinte años abarca en su extremado amor no sólo a los obreros humildes y aseados sino también a estos personajes marginales y soeces. Antes también creía que la desgracia es lo que más une a la gente y ahora sé que a estas gentes no las une nada con excepción de esa nivelación absurda de la miseria. La miseria iguala y separa. Hay maneras de vivir que nos hacen hostiles o enemigos de todo cuanto vive en torno nuestro. La pura fraternidad es más una teoría que un sentimiento real. Tal vez por eso falla en tantos momentos difíciles. Las primeras fisuras en esa teoría de la fraternidad ya las presentí en el Campo de Concentración. Un Campo de Concentración es un gran pudridero humano. Allí un hombre no está nunca solo. La promiscuidad y el hacinamiento promueven una fraternidad forzosa que termina por fomentar un complejo de erizamiento, de rechazo y de repugnancia. En aquella Barraca del Campo de Argelés el viejo Hermenegildo, que había sido camarero del Café Colonial, orinaba de noche en el mismo bote de conservas que le servía de recipiente por la mañana para beber el café. Y el cojo Sebastián, que perdió su pierna en Irún, había perfeccionado el sistema para no levantarse a mear de tal manera, que lo hacía utilizando una caña hueca cuyo extremo inferior iba a dar fuera de la Barraca, sobre la arena. Rogelio, desde su camastro junto al mío, avizoraba con ojos de halcón el reparto diario de lentejas y exigía que las raciones de pan fueran sorteadas. Siempre le parecían más grandes las que les correspondían a sus vecinos. No, la miseria no une a nadie aunque muchos la soporten juntos. Desde luego, yo quisiera acercarme más a estos seres y com-

partir algo con ellos. Es un hábito de mi pensamiento, una exigencia de mis convicciones. Pero me pregunto: ¿qué? Sólo puedo ofrecerles una abstracta solidaridad que apenas les interesa. Las Rinetti están instaladas bastante cómodamente en su condición de mujeres para hombres. Su ideal parece ser que el hombre de turno en vez de cartero sea magnate de algo, sobre todo del mercado negro. Mohamed vive acosado por problemas pequeños. El tabaco que empieza a escasear, las mujeres que no le hacen caso, el vino. Para ser amigo suyo tendría que poder hablar con él de todas esas cosas naturalmente, tendría que beber con él el vino espeso de las tabernas. Eso no es posible. Pero siempre nos saludamos con una sonrisa que no es forzada, lo que no está mal para los tiempos que corren.

NUESTRO cuarto es pequeño y pobre pero nos protege un poco de la ciudad que nos golpea y nos rechaza diariamente. Tuvimos mucho trabajo, cuando llegamos, para acabar con las chinches. Finalmente lo conseguimos con fuego y amoníaco. Casi quemamos el colchón de crin vegetal a fuerza de chamuscar las costuras. De noche no había manera de dormir ni en la cama ni en el suelo. Andaban de un lado a otro por todas partes. El nido mayor estaba en el conmutador de la luz. De allí cayeron por docenas cuando lo descubrimos. Las bestezuelas inmundas se retorcían en el suelo rociadas de amoníaco. Nosotros nos tapábamos la boca y la nariz con pañuelos y las mujeres se tapaban hasta la cabeza o la ladeaban con ascó. Pero eso ocurrió en los primeros días. Ahora estamos mejor. El cuarto tiene una cómoda, una mesa deslustrada, dos sillas no muy seguras. Ese es todo el mobiliario para seis personas, tres matrimonios jóvenes, casi en viaje de novios, como quien dice. Cosas de la guerra, claro. Mucho peor que la desamparada visión de nuestro cuarto es la tristeza que leemos a veces en los ojos de ellas. Las mujeres siempre sueñan y esperan otras cosas del matrimonio, aunque se trate de matrimonios de guerra. Pero esta vez no ha sido posible realizar ningún sueño, es decir, ningún sueño bueno, porque los malos se van realizando todos. Es lo que suele decir Lydia cuando a veces se despierta sobresaltada en medio de la noche. Sus sueños ya no tienen nada que ver con el color rosado. Son turbios, como esta vida de ahora. Ella está encinta y teme que esos sueños le causen algún daño al hijo que lleva dentro.

En nuestro cuarto las horas peores son las de la noche. No sabemos cómo ponernos por temor a que llamen a la puerta y nos encuentren a todos revueltos entre mantas. No tenemos derecho a dormir: aquí los seis. Pero de día el cuarto no parece tan sórdido. En las paredes, pintadas de un azul desvaído todavía visible, hemos clavado algunas láminas sacadas de revistas. Entre ellas hay una tarjeta que reproduce un cuadro del Louvre titulado "Soir Antique". Tiene unas figuras clásicas contemplando una puesta de sol. Me la mandó un amigo desde París con esta dedicatoria: "Como una forma de compartir mis felices horas en el Louvre". Hay cosas, sin embargo, que no se pueden compartir a distancia. La felicidad, no, desde luego. Además me parece de mal gusto hablar de felicidad en este tiempo. No obstante, ¿por qué no han de haber gentes felices en el mundo todavía?

EL cuadro más vivo de nuestro cuarto es la ventana. Ahora, en la tarde que cae, veo el solar de al lado con su gran árbol en medio sobre cuyas ramas la luz va cambiando lentamente. Algunas tardes, cuando me quedo solo, como ahora, me dejo llevar

por el pensamiento hacia la lejanía, extendiendo mi vista más allá del solar, del árbol solitario, hasta los mástiles que aparecen por encima de las casas. Me atrae el mar y las tierras que están más allá del mar. La salida de un barco, o el agudo silbido que la anuncia, me llenan el corazón de un ardiente deseo de viajar. Antes el mar me interesaba menos. En España me gustaban las montañas negras de pinos, el áspero paisaje de tierra adentro. Ahora me gusta el mar porque me parece que el mar es el camino hacia otro mundo. Tal vez por eso me gusta también merodear horas enteras por el puerto y oír el chapoteo del agua. O asomarme desde esta ventana hacia la línea de mástiles y de chimeneas que apuntan por sobre las casas y los hangares del puerto. No estoy seguro de que alguna vez podamos vivir en una casa cuyas habitaciones tengan grandes ventanas pero se me ocurre pensar que ningún hombre que pueda mirar el mar desde su casa debe sentirse desgraciado. Esta reflexión no es mía. Muchas veces la hace Lydia. Pero el mar, para nosotros, es también un sueño. Yo mismo me olvido de todo horas enteras mirando ese pedazo abigarrado y humeante del puerto. Más allá de los mástiles y de las chimeneas se intuye la ancha libertad del mar que no es prisionero de nadie. Nosotros somos prisioneros de una ciudad. Una ciudad también puede ser una cárcel. Claro que puedo ir al puerto, al Barrio de los Catalanes, al soleado promontorio sobre el que se levanta la Facultad de Medicina y sus jardines tranquilos, con el mar a los pies, y desde allí ver los barcos que llegan, los que se van, pero no puedo moverme más allá porque no tengo ni documentos ni dinero. Como he estado preso alguna vez me parece más aguda esta angustia de parecer libre sin serlo. La ciudad nos cerca al mismo tiempo que nos rechaza. Estamos en ella sin pertenecerle, sin vivirla, sin amarla. Es la ciudad de los otros. Los otros están sentados en los cafés o se introducen, al caer la noche, por los negros zaguanes de sus casas, hasta sus cubiles, seguramente confortables y cálidos, en los que les espera la sopa caliente, el lecho blando, tal vez alguna caricia. El mundo está en llamas y ellos se acurrucan en su rincón, en la cocina que huele a spaghetti hervidos y en la negra alcoba donde se fornicaba. Contra esa sordidez de la ciudad ajena el mar es doblemente incitante.

LA música del gramófono, de pronto, anuncia que el cartero ya está con las Rinetti. Algunas tardes el ruido suele ser mayor porque trae con él alguna botella y comestibles. Las dos hermanas le agradecen las generosidades suplementarias con desbordamientos de alegría. En esas ocasiones si Mohamed está en casa se pone a la puerta todo el tiempo mirando con ojos entre rencorosos y tristes. A veces da un portazo y se esconde pero en seguida vuelve a abrir mientras esucha y murmura: "Hijo de perra... Cochino...". Pero nadie le oye porque las hermanas, cuando está el cartero, cierran la puerta y corren la juerga por su cuenta. Más tarde Mohamed cantará canciones incomprensibles cuya tristeza y monotonía terminarán por amargarnos irremediablemente la noche. O se pondrá a rascar el violín, si se emborracha, y a llorar en el pasillo, ante la puerta de las Rinetti, con una mueca de payaso. En todos los cuartos habrá protestas más o menos ruidosas y al final la portera intervendrá con sus gritos de gaviota histórica. Ahora, en el gramófono suena la misma voz de siempre, dulzona y falsa, mientras detrás de la ventana va cerrando la noche, esa noche inmensa de la ciudad sin luces, fría como el odio, dura como la guerra que la cerca y la invade.

(Viene de la pág. 11)
 a todo aquello que no deseamos con suficiente fuerza para obtenerlo. Deseémoslo, pues, aunque, por el momento parezca imposible, ya que, para que sea posible un día debemos pedirlo antes, cuando todavía es utópico. Relevemos a Larra en su deseo de ver una España mejor y sí, como escribió un día, "nos está reservado caer gloriosamente en la lucha, caigamos con valor y resignación desempeñando la alta misión a que somos llamados" (37).

JUAN GOYTISOLO
 Agosto 1960.

NOTAS

- (1) "Ventajas de las cosas a medio hacer". Artículos completos. Ed. Aguilar, 1944. Pág. 866.
- (2) "La policía". A. C. Pág. 251
- (3) "De 1830 a 1836". A. C. Pág. 918.
- (4) "De 1830 a 1836". A. C. Pág. 913.
- (5) "El siglo en blanco". A. C. Pág. 863.
- (6) "De 1830 a 1836". A. C. Pág. 938.
- (7) "De 1830 a 1836". A. C. Pág. 912.
- (8) "Conventos españoles". A. C. Pág. 1085.
- (9) "Dios nos asista". A. C. Pág. 1045.
- (10) "Día de difuntos de 1836". A. C. Pág. 1061.
- (11) "Literatura". A. C. Pág. 752.
- (12) "Panorama Matritense". A. C. Pág. 760.
- (13) "¿Quién es el público y dónde se encuentra?". A. C. Pág. 42.
- (14) "¿Quién es el público y dónde se encuentra?". A. C. Pág. 48.
- (15) "Panorama Matritense". A. C. Pág. 753.
- (16) "Panorama Matritense". A. C. Pág. 754.
- (17) "Anthony". A. C. Pág. 416.
- (18) "Poesías de J. B. Alonso". A. C. Pág. 709.
- (19) "El Ministerio Mendizábal". A. C. Pág. 1057.
- (20) "El Ministerio Mendizábal". A. C. Pág. 1058.
- (21) "Teatros". A. C. Pág. 458.
- (22) "Panorama Matritense". A. C. Pág. 759.
- (23) "La policía". A. C. Págs. 252-253.
- (24) "Lo que no se puede decir no se debe decir". A. C. Pág. 1006.
- (25) "Lo que debe ser el periodista". A. C. Pág. 871.
- (26) "Un periódico nuevo". A. C. Pág. 707.
- (27) "Literatura". A. C. Pág. 750.
- (28) "Felipe II". A. C. Págs. 522.
- (29) "De la sátira y de los satíricos". A. C. Págs. 739.
- (30) "Literatura". A. C. Pág. 748.
- (31) "Horas de invierno". A. C. Pág. 719.
- (32) "Literatura". A. C. Pág. 751.
- (33) "Horas de invierno". A. C. Págs. 722-1823.
- (34) Antonio Machado: "Los complementarios". Pág. 187.
- (36) "Día de difuntos de 1836". A. C. Pág. 1063.
- (36) "Día de difuntos de 1836". A. C. Pág. 1067.
- (37) "El Ministerio Mendizábal". A. C. Pág. 1060.

Poesía y Espontaneidad

por Antonio Ramos Rosa

Antonio Ramos Rosa es uno de los mejores exponentes de la más nueva generación de poetas portugueses, esa que, como bien lo dice Jean Todrani, "resiste, vela", pues "bajo las cenizas acumuladas la brasa continúa cantando".

Nacido en Faro, donde todavía reside, en 1924, ha trabajado como traductor, profesor de lenguas y empleado de comercio. Sus poemas, de una encendida humanidad y del más alto nivel, se encuentran dispersos en distintas revistas, donde ha colaborado y ejercido la crítica de poesía. Fue fundador y co-director de "Arvore" y de "Cassiopéia" y actualmente lo es de "Cadernos do Meio-Dia". En 1959 obtuvo el segundo premio "Fernando Pessoa" por su obra "Viagem através duma nebulosa" (ed. Atica, Lisboa, 1960). Publicó, además, "O grito claro" (col. "A Palavra", Faro, 1958), y prepara: "Voz inicial", todos ellos libros de poesía.

"Poeta cuya expresión lírica no ignora las ansias en que nuestra humanidad se debate" —dice de él Egito Goncalves, otro de los excelentes poetas actuales del duro Portugal de hoy— "Una gran ternura por las cosas se esconde, como avergonzada, bajo un estilo a veces áspero y entrecortado". — R. A.

En una época de imperialismos ideológicos, en que de todos lados se pretende regimentar a los hombres y en que éstos, a su vez, buscan la seguridad en las diversas formas de paternalismo en que aliadamente pueden abdicar de su personalidad, la poesía, la pobre poesía tiene, sin duda, un gran papel que desempeñar en la regeneración de la sociedad. (La sociedad que está hecha, después de todo, de hombres distintos con su vida particular, con su existencia propia). Es que la poesía es una de las más ricas reservas de espontaneidad creadora (que es lo mismo que decir amor), y la vida sin esa potencia regeneradora, sin el ejercicio de la autonomía integrante que sólo la función poética le puede permitir, se abastarda, se anquilosa o, lo que es peor, recae en las formas más viles de la destructividad y de la deshumanización. El hombre que busca unirse a los otros por intermedio de una ideología crea una relación artificiosa, extremadamente peligrosa, pues automáticamente es llevado a despreciar y hostilizar a los que no participan de sus creencias en la medida precisamente en que se despersonaliza y sofoca en sí todo el impulso creador. Es este concepto degradante de SACRIFICIO el que las místicas partidarias han puesto en boga. Esta es la falsa y destructiva UNIFICACION que el poeta condena. El gran psicoanalista que es Erich Fromm nos dice del peligro que resulta del sacrificio

de la personalidad: "La vida tiene un dinamismo interior propio, tiende a crecer, a ser expresada, a ser vivida. Parece que si esta tendencia es contrariada, la energía dirigida hacia la vida sufre un proceso de descomposición y se transforma en energías de destrucción... cuanto más la vida es contrariada, más fuerte es el impulso hacia la destrucción" (1).

La poesía se sitúa, pues, al nivel de este humanismo concreto y liberador, antidogmático por excelencia. ¿Cómo podría ella pactar con cualquier especie de autoritarismo, aunque cubierto bajo la forma de un racionalismo o de pretendidas normas de universalidad abstracta? Por eso la poesía moderna es un verdadero "test" del grado de espontaneidad y de vida creadora. Los que la niegan alegando no comprenderla o que no tiene sentido prueban su sumisión a principios y normas que pretenden regular en absoluto la totalidad de la vida psíquica, cuya riqueza y espontaneidad les escapan casi enteramente. La exigencia de COMPENSIÓN de la poesía es de las señales más reveladoras de la incompreensión radical del fenómeno poético y de una forma de estulto orgullo que se basa generalmente en la pérdida de un contacto original y fecundo con la vida.

El hombre ansia ser uno con el mundo y consigo mismo, trascendiendo la dicotomía sujeto-objeto,

recuperándose en sus orígenes. Esa unidad sólo podrá conquistarla por medio de un desenvolvimiento libre de sus potencialidades y no a través de cualquier ERSATZ ideológico o de cualquier apriorismo que pretenda tazarle de antemano las vías de su propia salvación. El poeta tiene el don de sobrepasar el nivel de la conciencia reflexiva y de instalarse, por momentos, en la conciencia profunda, al nivel de la espontaneidad creadora, donde las energías naturales se desencadenan en el lenguaje, antes de cualquier conceptualización. A este nivel, el hombre ya no es apenas un eslabón histórico, sino una fuente de creación en que a sí mismo se crea y se inventa. El poeta asume totalmente al hombre y en el hecho de asumirlo reside su verdadera función civilizadora. (Empleamos aquí la palabra civilizadora en un sentido más profundo que el habitual). ¿Qué podrá limitarlo en esta búsqueda interminable de sí mismo, o sea en este descubrimiento permanente de su propio ser?

Esta lección de libertad que nos da todo verdadero poeta es el contraveneno más fecundo para todas las formas de degradación que avasallan al ser humano en nuestra época. Aislado, ignorado, ajeno a las consagraciones limitadas, ridiculizado y vilipendiado, cuantas veces el verdadero poeta sabe que no vive al margen de la humanidad concreta y viva, pues no ignora que su soledad envuelve una forma más profunda de comunión e irradiación. No es su finalidad, como lo dice René Ménéard (2), servir al hombre, sino hacerle crearlo. La poesía no traduce apenas relaciones preexistentes de una armonía con la naturaleza y los hombres, ella misma determina y establece tales relaciones, por virtud de su propia espontaneidad creadora. De ese modo, el poeta ejemplifica, en el más alto grado, el tipo de hombre reeducado. La conciencia poética es la conciencia de los valores generadores de la más alta y completa humanidad, la conciencia que trascendió todas las dicotomías de la conciencia privada, para alcanzar lo humano en su dimensión total. Esta conciencia debe ser suficientemente lúcida para vencer la aparente frustración social del poeta en nuestra sociedad. La poesía es creadora de valores —por lo tanto profundamente social—. Ello alcanza lo social, no parte de ello; de ahí la primicia del poeta como orientador libre, como creador de valores. Por lo tanto, el primer lugar para la poesía, esto es, para el hombre enteramente humanizado.

Traducción de Rodolfo Alonso

(1) En *The Fear of Freedom* (Hay versión castellana: "El miedo a la libertad", ed. Paidós, Bs. Aires, 1957 - N. del T.).

(2) En *La Condition Poétique* (ed. Gallimard, París, 1959).

La música tiene valores propios en la sonoridad del verso y sigue leyes concretas de ordenación; un análisis de carácter científico puede y debe revelar esos valores y esas leyes; sus resultados tendrían una importancia fundamental en la explicación del poema, con beneficios para el crítico y el creador. Tal la tesis de que se hace eco Idea Vilaríño en un opúsculo editado por el Departamento de Literatura Iberoamericana, de la Facultad de Humanidades y Ciencias, que dirige el Profesor Llambías de Acevedo (1).

El trabajo consta de dos partes seccionadas en capítulos. Sobre todo en la primera se divulgan con entusiasmo los puntos de vista sobre el tema, especialmente contenidos en "Los Ritmos como Introducción Física a la Estética" 1930, del escritor rumano Pius Servien Coculesco, y en la segunda, se explicitan los mismos sobre textos de Antonio Machado y Julio Herrera y Reissig.

Sin ánimo de restarle méritos al aporte de Vilaríño, permitásenos algunas consideraciones sugeridas por la lectura.

Las ideas de Pius Servien están basadas en la evaluación del ritmo, del punto de vista científico, con miras a la fundamentación de una nueva Estética cuya primera ley general enuncia así: "Todo objeto en el cual se reconozca un ritmo tiene una estructura que puede transcribirse en números, cuyos números obedecen siempre a una ley simple".

Estableciendo que el lenguaje se divide en lírico y científico, relacionando el primero con la poesía y el segundo con la crítica, se ve Servien forzado, como por lo demás todos los críticos formalistas, a crear un método, diferente a los habituales, para el enjuiciamiento analítico de la poesía. Este, —dice— debe mantener constantemente sus raíces en el lenguaje lírico y manifestar sus resultados en el lenguaje de las ciencias.

Por considerar la obra literaria como un objeto —apuntaría aquí Anderson Imbert, que ha hecho una amplia revisión de los sistemas críticos— los formalistas han podido aplicar al estudio de estas obras el método fenomenológico de Husserl (Roman Ingarden "La Obra Literaria", Halle, 1931) o el análisis estructural inspirado en el método ontológico de Heidegger (Johannes Pfeiffer, "La poesía. Hacia una comprensión de lo poético", México, 1951). Resume luego: No es que partan una obra en "fondo" y "forma", sino que ven que el todo de la obra se da en una forma, analizable en los menores detalles de su estructura. Agrega: No son los materiales de una obra lo que se estudia, sino pura y simplemente, como un complicado objeto verbal, cerrado y autosuficiente, lleno de significaciones que irradian desde un núcleo intencional hasta una periferia de palabras, para volverse de

La Poesía por los caminos del Número

por Emilio Ucar

la periferia al núcleo y seguir así, en círculos esclarecedores (2).

Es indudable que el auge de los métodos formalistas en las últimas décadas, tiene que ver con la reacción que provocaron las dispares definiciones y conclusiones de artistas y filósofos, amén del confusiónismo debido a otras causas, que han obstaculizado durante mucho tiempo la implantación ambiciosa de una crítica poética solvente y responsable.

Dice Servien que los artistas sólo formulan profesiones de fe líricas o filosóficas, sin validez científica. Y Vilaríño, para ilustrar la vaguedad crítica que resulta de exposiciones hechas por quienes no tienen ideas acerca del ritmo, transcribe el comienzo del capítulo que Amado Alonso dedica a ese tema en su "Poesía y Estilo de Pablo Neruda", para concluir que "el autor no sabe de que está hablando".

Pero, volvamos a Pius Servien y su principio general de una Estética basada en la valoración numérica del ritmo. Este principio libra al crítico de poesía acceso a la especulación matemática y comprometería una visión parcial del poema, asegurándose que la ciencia del ritmo —el conocimiento técnico de la estructuración sono-

ra— abre otra puerta a la comprensión total de la belleza lírica.

Con modestia que no excediera la habitual medida del sentido común, dice Vilaríño que, así como la introducción del endecasílabo en España amplió sus posibilidades de expresión, también la nueva fórmula acudirá solícita. El símil no parece feliz. Porque una cosa es para el poeta tomar conocimiento de moldes que, en base a determinadas afinidades, adopta y le enriquecen, y otra adentrarse en análisis científicos de su materia para pretender crear, luego, en base a cánones que pueden ser el de los grupos simétricos verticales u horizontales, o cualquier otro que la ingeniosidad y búsqueda tenaz establezcan como realidades inconmovibles (4).

¿Será que todavía nos parecen válidos los conceptos de Housman cuando nos dice que la versificación tiene por base una serie de hechos que son desconocidos a la mayor parte de quienes la practican?

Pero puede no estarse de acuerdo con Housman, como Vilaríño, quien asume creer que sin el conocimiento científico y exhaustivo (no el intuitivo, que todo poeta tiene) del ritmo, se versifica mal y se frustra la producción poética.

Ejemplifica su afirmación concluyendo que Garcilaso, Quevedo y Baudelaire fracasaran en más de la mitad de sus respectivas obras por desconocimiento de su oficio de poetas, es decir por indomnio de la técnica. Es gracioso.

De todos modos sí, como el propio Servien lo admite, el ritmo es la puerta secreta de la poesía, parecería juicioso dejar al poeta sumido en el habitual misterio de su convivencia con él y dedicarnos, si de algo puede servir, a hacer de la crítica de poesía un método severo y especializado que no necesite para su sustento de préstamos y limitaciones, como los que incluye la tendencia formalista.

Los formalistas exageran —dice Anderson Imbert— "pero por lo menos arrojan del templo a los mercaderes que mezclan el comercio con el culto". Eso está bien; pero exageran. La cosa está quizá en el justo medio: ni tanto ni tan poco.

Cabría aun preguntarse si el análisis geométrico y matemático del poema, el frío análisis numérico de los ritmos y las formas no nos retrotraería, disfrazados, al (Pasa a la pág. 7c)

EDICIONES DESLINDE

Han aparecido

HOY, CADA DIA

Poemas

por Emilio Ucar

UN LUGAR EN LA TIERRA

Poemas

por Saúl Ibarгойen Islas

Distribución y venta:

LIBRERIA ALFA — CIUDADELA 1389

MONTEVIDEO

Rossellini

Caducidad
de un mito

por Jorge Pignataro Calero

"Quien intente penetrar, comprender e interpretar la cálida, multiforme y desordenada personalidad de Roberto Rossellini será súbitamente poseído de una sensación de maravilla y de un movimiento reflexivo ante su extraordinario instinto de creador por la imagen."

MASSIMO MIDA

"... eterno esperpento, ese moscardón pedante que golpea contra las paredes de una incompetencia anonadante: he nombrado a Rossellini."

ROBERT BENAYOUN

El reciente estreno local de *IL GENERALE DELLA ROVERE* ("El general Della Rovere", 1959), penúltimo film de Roberto Rossellini (1), ofrece una oportunidad propicia para revisar y ajustar algunos conceptos propios y ajenos sobre esta personalidad del cine italiano, en torno a la cual dura todavía una discusión de cuyos extremos son ejemplos ilustrativos las citas que encabezan esta nota. A la luz de ese film y de la labor desarrollada durante un cuarto de siglo, intentaremos establecer aquí en términos reales sus verdaderos valores y sus debilidades ciertas.

En el ya clásico ensayo que su ocasional colaborador Massimo Mida le dedicara hacia 1953, el autor se pregunta si Rossellini es un director épico o un poeta, si su estilo es revolucionario, si su afán de denuncia y su tono desuavado indican una adhesión a un contenido nuevo. A quince años del film que lo elevó a la fama (*ROMA, CITTA APERTA*) y ante el nuevo título que agrega a su filmografía, parece difícil que nadie pueda dar respuesta clara y precisa a esas preguntas, algo que el propio Mida reconocía ya por entonces inseguro. Si otros realizadores italianos surgidos en la misma época o aún después, permiten hoy dar en pocas palabras una definición o una caracterización aproximativa (Fellini como poeta trágico; Zavattini-De Sica como testigos sensibles y plenos de tierna ironía; Antonioni como dramaturgo penetrante e intenso; Germi como militante apasionado y desprolijo; Visconti como romántico y lírico a pesar suyo), Rossellini en cambio, en veinte años largos de frecuentación cinematográfica no ha dado índices que permitan redondear un concepto cabal y un sentido rector para su obra.

Esta afirmación no persigue cumplir con un vulgar prurito de encasillamiento sistemático, sino que

representa simplemente el rechazo liso y llano de la aseveración del citado Mida en cuanto la discontinuidad estilística y temática de Rossellini sería una deliberada evasión a toda clasificación y la expresión de una personalidad multiforme. En lo que sí se puede estar, en general, de acuerdo con su exégeta es cuando afirma que *ROMA CITTA APERTA* no nació porque sí y que en ella Rossellini se hizo partícipe consciente de una aspiración largamente incubada y profundamente madurada, con raíces lejanas y consecuencia de una rebelión contra el conformismo palaciego imperante hasta entonces. Pero es posible radicalizar aún más este concepto añadiendo que *ROMA CITTA APERTA* fué el fruto maduro, el estallido de ese inconformismo potencial, y que Rossellini fué nada más que el pasivo artesano que puso al servicio de ese fenómeno un oficio regularmente ejercitado. Tal vez sea más profunda la huella de su personalidad en *PAISA*, donde hasta el expediente de los seis breves relatos encadenados, que reaparece en los dos relatos que componen *AMORE* ("La voce umana" e "Il Miracolo") y en los diez o doce episodios de *FRANCESCO, GIULLARE DI DIO*, es un comodín que Rossellini emplea para disimular sus carencias como narrador cinematográfico de largo aliento, carencias que aquejan al resto de su producción hasta un grado lamentable. Y si *AMORE* aún conserva interés es, sin duda, por la magnífica y memorable actuación de Anna Magnani en las dos partes del film, por el inspirado texto de Jean Cocteau en la primera, por el ceñido libreto de Federico Fellini en la segunda. Por lo demás, si Rossellini alguna vez compartió a conciencia algún tipo de rebeldía, la olvidó y desmintió rápidamente, como veremos.

Porque hay una evasión en Rossellini, pero no es precisamente de toda clasificación, como quiere Mida. Las trabas que, aduciendo un malentendido orgullo nacionalista, opuso el gobierno italiano en la inmediata posguerra al desarrollo de un cine de denuncia y rebeldía, cuyos protagonistas eran la miseria, la corrupción y el desamparo casi total del hombre, unidas a otros factores de descomposición interna que no es del caso analizar aquí, lograron finalmente quebrar la corriente neorrealista en la cual se incluía al Rossellini de *ROMA CITTA APERTA* y *PAISA*.

Para eludir esas trabas, en parte; pero más aún —y esto hoy es posible sostenerlo con mayor énfasis—, para disimular su incapacidad de penetración en las hondas raíces de ese inconformismo popular, y de captación del hartazgo que habían determinado en el público de entonces los dramas falsos, grandilocuentes o pseudohistóricos, y las comedias de teléfonos blancos y situaciones vacías y sofisticadas, Rossellini se refugió y se dejó arrastrar por sus sentimientos religiosos (*AMORE, STROMBOLI, FRANCESCO...*, *JEANNE D'ARC AU BUCHER*); se vio cercado por sus limitaciones expresivas y temáticas, repitiéndose sin escrúpulo alguno (*GERMANIA ANNO ZERO, EUROPA 51*); y, lo que es peor, se mostró inconscientemente servicial de su situación personal y doméstica (*STROMBOLI, ANGUSTIA, EUROPA 51, JEANNE D'ARC*, sobre todo el episodio de *SIAMO DONNE*, todos ellos interpretados por Ingrid Bergman). Esta serie de films permitió a Rossellini hacer un buen negocio vendiendo religión en cine al mismo tiempo que cultivaba con desenfada complacencia el escándalo sobre su vida privada, a la inversa de otros que venden sexo y escándalo filmado pero comulgan semanalmente, caras opuestas de un mismo farsaísmo reversible, de un desdoblamiento cínico que por tratarse de un artista no faltará quien pretenda hallarlo justificado citando a Proust.

Así fue como Rossellini claudicó y se entregó sin pudor al mismo conformismo que dijo condenar. Pues además de ser una de las figuras de quienes más se ha escrito y polemizado (tal vez sin merecerlo), es también quien más a menudo ha hablado sobre sus aspiraciones, sus ideas, sus propósitos. Numerosas publicaciones, especializadas o no, han recogido y difundido sus declaraciones atiborradas de lamentaciones sobre la incompreensión de la crítica, sobre el error de juzgarlo de acuerdo a las ideas políticas de quienes emiten los juicios, sobre la reticencia con que los católicos reciben sus films plenos de religiosidad y, el colmo del desparpajo, acerca de la ausencia en los demás de la humildad que él practica en sus films y de lo lamentable que resulta que se hable tanto en lugar de hacer más (!). Con este tono plañidero, con esta actitud exterior de perseguido y de incomprendido, intentó ocultar su desorientación y detener el

creciente deterioro del prestigio obtenido con sus films de los años 1945/46. Solamente un sector de la crítica francesa, en particular quienes se agrupan en torno a "Cahiers du Cinéma", ha acompañado y apuntalado a Rossellini en esa posición de "enfant gâté". Esa crítica que ha recorrido toda la gama del ditirambo (hasta el extremo de Jacques Rivette que colocó al cine italiano por un lado, y a Roberto Rossellini por otro), y que cree ver en él a uno de los padres y mentores de casi todo el cine actual, incluyendo, por supuesto, a la "nouvelle vague" (otro mito sobre el que habrá que detenerse alguna vez), es la que ha permitido a Rossellini reivindicar su sinceridad, —que nadie discute—, así como el significado moral de sus films, su insistida humildad, su coherencia, su afán de renovación, su rebeldía, cosas éstas en las que hoy casi nadie cree. Esa crítica es también la que ha aventurado una justificación para sus opacidades de estilo basándose en una alegada objetividad e impasibilidad que lo llevan a evitar los "efectos" cinematográficos, y su despreocupación formal a trueque de una profundidad temática más aparente que real.

Cuando su frustración parecía definitiva y su desorientación total, soportando todavía duras críticas por sus últimos fracasados films (*VIAGGIO IN ITALIA, DOVE LA LIBERTÀ?*), y sus únicos contactos con el cine durante casi cinco años se reducían a un documental de largo metraje para la Unesco sobre la India y algunos cortos para la televisión, he aquí que reaparece a paso de vencedor: con *IL GENERALE DELLA ROVERE* obtiene el primer premio, compartido con *LA GRANDE GUERRA* de Mario Monicelli, y el Gran Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine, en el Festival de Venecia de 1959. Conocido hoy el film, y aparte de ciertas irregularidades de trámite en el Festival, a nadie escapa que en su lanzamiento han operado algunos imponderables difíciles de calibrar desde aquí, aunque es seguro que para los maltratados prestigios y las finanzas en crisis del cine italiano era una necesidad parentera el triunfo de estos realizadores populares: el mediocre y superficial Monicelli, de dilatada carrera, en lenta pero firme progresión hacia la madurez; el proscrito Rossellini, de recordados y antiguos méritos. Sin embargo, ¿cómo explicar

(Pasa a la Pág. 17)

(Viene de la pág. 16)

que presentado en San Francisco *IL GENERALE...* obtenga cinco premios, y en todas partes se constituya en éxito de público y taquilla?

Con este nuevo film, Rossellini parece haber cobrado lucidez acerca de su entrega y, como si se arrepintiera de ella, busca retomar su lucha de quince años atrás, pero en el punto en que la había abandonado. Para ello vuelve a los temas aledaños de la guerra, un tanto envejecidos, bastante fatigados ya. La anunciada renovación es sólo un retorno que en último análisis queda reducido a repetición cuidada y respetuosa de sí mismo, ya que hoy carece de la fuerza de inspiración de hace tres lustros. Como entonces, Rossellini trabajó en *IL GENERALE...* con presupuesto sumamente reducido, filmando en escenarios naturales y en pocas semanas, con su habitual minucia en el plan de filmación; sobre un libreto que desarrolla una idea original, sin falsos intelectualismos, vivo, enriquecido por una galería de tipos pintorescos.

Pero las condiciones actuales no son las mismas de los comienzos del neorrealismo; aunque haya indignidad de medios financieros no la hay de medios técnicos; el ámbito humano que hizo posible aquella corriente ha variado fundamentalmente; los diálogos abundantes, la construcción fragmentaria, la falta de matices, la impotencia creciente para transmitir un clima, un sentimiento son, en rápido inventario, sus fallas más gruesas y fundamentales que sobreviven. En cuanto a los personajes secundarios, —que tanta importancia han

tenido en el cine italiano por su contribución a una definición de ambientes populares, reales—, salvo el peluquero de la prisión, en *IL GENERALE DELLA ROVERE* están apenas entrevistados, borronados sin la suficiente estatura humana que permita contrastarlos al protagonista y hacer más verosímil la evolución psicológica que en él se opera. Sólo el antagonista, el oficial nazi que interpreta ajusta-

damente el excelente actor alemán Hannes Messemer está suficientemente caracterizado. La labor de Vittorio de Sica, por su parte, sin ser de excepcional enjundia, resume y compendia en una composición muy rica, la larga galería de pillos, crápulas y personajes marginales que ha venido ofreciendo últimamente, con algunos momentos de intensidad dramática muy bien lograda en las escenas finales.

Esta labor, junto a algunos pasajes destacables de la parte que transcurre en la prisión, permiten imaginar cuán fácil le debe haber resultado a Rossellini dirigir teniendo a su lado a Vittorio De Sica. Lo que es imposible prever, es cuánto más valiosa sería esta película si Rossellini tuviera la hondura dramática de un Fellini, el rigor descarnado de un Bresson, para no citar sino a realizadores que comparten con él idéntica fé religiosa.

Se ha comparado al nuevo cine polaco con el neorrealismo italiano de diez o quince años atrás, y se ha preguntado qué caminos tomarían los realizadores de aquel país cuando se enfrentaran al agotamiento del tema bélico y sus derivados. Los nuevos títulos que se van conociendo permiten seguir con entusiasmo una evolución auspiciosa, la misma que se operó en Italia una vez superados algunos años de desorientación. Muchos inquietos de entonces son hoy valores reconocidos, aunque todavía haya personalidades valiosas que siguen esperando su gran oportunidad (Carlo Lizzani, Valerio Zurlini, Francesco Maselli). Entretanto, sólo Roberto Rossellini persiste, solitario, espejo de sí mismo, buscando a tientas una inspiración que tal vez nunca haya sido la suya propia. Seguramente por eso, también, ha caducado, aunque como suele ocurrir con los mitos se siga hablando de él durante mucho tiempo todavía.

JORGE PIGNATARO CALERO

(1) En las últimas semanas se estrenó en Italia el último film de Rossellini: *DE NOTTE EN ROMA*.

Vittorio de Sica en una escena de
"El General della Rovere"



¿ Muerte o Resurrección de la Pintura ?

(Viene de la pág. 24)
EL EJEMPLO DE
MANABU MABE

La exposición de Manabu Mabe (junio, Salones de la Comisión de Bellas Artes) fue paradigmática de esta actitud y aunque no es ejemplo aislado (*Edmundo Bacci* en Italia, las últimas obras de Kazuya Sakai en Argentina, ciertas obras de *Américo Spósito* y de *Washington Barcala*) es quien documenta con mayor pureza esta nueva actitud.

La singularidad de Mabe no reside en ninguna estética preconcebida ni menos aun en una modalidad concientemente adquirida. Reside enteramente en un sentimiento de la vida consustanciado con su ser más profundo. Las formas dominantes emergen con necesidad de un costado del cuadro situado indistintamente a la derecha o a la izquierda, pero siempre equidistante de los extremos, sin llegar a radicarse en su parte media. Formas fuertemente sensoriales, a veces muy ricas de materia, imprevisiblemente aglutinadas y peñadas, acariciadas con los dedos, re-

movida con un paño, que se desplazan, sin perder nitidez, como cargadas de una poderosa energía interior. El sentido de las formas está habitualmente determinado por una pequeña zona aislada en el otro extremo del cuadro o por trazos curiosamente vibrantes y rítmicos hechos a golpes de cuchillo. A pesar de su pesantez, las formas se expolían de todo su inmediato poder suasorio y se presentan como imágenes sin cuerpo, en un estado de tensión sin objeto, creando y creándose.

HACIA UN ARTE - UNO

No existe el sentido de impacto y de choque emocional tan característico de la contemplación secular. Es sustituido por una especie de encantamiento, de magia, donde el alma del espectador se funde con el alma propia de la obra de arte.

Se advierte entonces que la personalidad ha sido sacrificada en sus estratos más individuales, para confundirse sin esfuerzo en el eterno presente de la obra. Las imágenes de Mabe, están hambrientas de una movilidad que no llega a concretarse, formas desencarnadas

que se abren y se repliegan, se buscan y se desencuentran, se abrazan y se separan, en una lenta e indefinible danza ritual de invasora poesía. Logra así la unidad del múltiple y llega a una nueva formulación estética, que no vacilamos en bautizar como *Arte - Uno*. Pues el objeto artístico deja de dirigirse a la sensibilidad o a la razón —los dos polos entre los cuales se ha movido la tradición occidental— para ser expresión de una síntesis nueva y superior que trasciende al individuo, en un acto de libertad espléndidamente convocada. Esa Unidad, este *Arte - Uno*, puede identificarse con un principio trascendente que no se particulariza jamás, sin posibilidad de dualismo alguno y que pone fin a la herejía de la individualidad (*Buda dixit*).

Por eso Mabe necesita una nueva técnica y empuña el cuchillo como un samurai, vehículo de su personalísima cosmovisión. Ejercita una visión védica, una facultad clarividente, para iluminar a través de una intensa reflexión, un fragmento pequeño y perecedero

de una realidad prisionera, que libra para alcanzar un absoluto. Como si detuviera el inevitable proceso de corrupción y muerte que existe en toda cárcel (imagen de la vida terrenal), para suspenderlo en una realidad ulterior, donde la inteligencia reconoce su derrota para comprender.

Esta aproximación a una nueva estética tanto del creador como del contemplador, este *Arte - Uno*, quizá pueda sentirse con mejores posibilidades de validez recordando un luminoso sermón de Seppo, citado por Suzuki: "Dejad que cada uno de vuestros actos cubran la totalidad de la tierra y el cielo. No habléis del misterioso, no habléis del Alma (o Mente) ni de la Naturaleza (o Esencia). De pronto surge algo completamente solitario. Es como una gran masa de fuego. Cuando se le aproxima os quema el rostro. También es como la famosa espada antigua de Taia; cuando tratáis de empuñarla, peligran vuestras vidas; más aun, si demoráis y tomáis tiempo para pensar, quedaréis muy penosamente rezagados".

Juan Lazarte, cuya abundante producción sociológica es bien conocida, acaba de dar al público un libro de viva actualidad: "La burocracia - Sentido y Significado." (1). El autor plantea el problema concreto de la burocracia argentina denunciando su monstruoso crecimiento actual. Pero este crecimiento de la burocracia es un fenómeno universal, no meramente nacional. De manera que, prescindiendo de los datos regionales, cuanto el autor refiere con respecto al hecho argentino puede ser atribuido a cualquier país del mundo. Variarán algunas características de intensidad o de volumen, algún sentido de magnitud en proporción con las dimensiones de cada Estado, pero el fenómeno histórico y su significación social será el mismo.

Patología Social: La Burocracia

por Luis Di Filippo

Aunque visto desde un ángulo nacional, el fenómeno adquiere una proyección universal, y cuanto el espíritu crítico del sociólogo advierte en el análisis de su país tendrá validez en el análisis de cualquier otra zona geográfica. De aquí que la lectura de este volumen del Prof. Lazarte suscita múltiples sugerencias referidas a esta hora y no pocas reminiscencias de lejanas lecturas sobre el mismo tema general.

Empecemos por recordar una serie de meditaciones publicadas por Ramiro de Maeztu, "a la luz de la guerra", allá por el año 1918, que constituyen su obra "La crisis del humanismo". En este libro aparece un capítulo: "La burocracia y las guerras". El escritor español sostenía la tesis de que "la condición fundamental que ha hecho posible la última guerra ha de encontrarse en el crecimiento desenfrenado de las burocracias"; obsérvese que Maeztu dice *condición*, no *causa*. Con todo, discutible la tesis, desde luego. Pero lo que interesa destacar, ahora, son los términos y las razones que fundamentan la observación del publicista hispano. Conviene advertir que la "última guerra" a la cual se refiere Maeztu es la que comenzó en el año 1914, que no había de ser la última, desgraciadamente. Lo notable del caso es que hace 46 años, Maeztu enunciaba reflexiones como éstas: "...Parecerá extravagante —(atribuir al incremento de las burocracias el incendio guerrero)— porque el pensamiento político de las últimas décadas ha estado abortado en las disputas entre el capital y el trabajo que no ha considerado el problema de la burocracia como una clase social con intereses específicos propios". (Lo subrayado es nuestro). Que sepamos, nadie había visto el fenómeno burocrático desde tal ángulo. La validez de tan insólita afirmación aparece corroborada muchos años después por el teórico marxista italiano Antonio Gramsci en su obra "Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Sta-

to Moderno", editada en 1949. En esta obra, escrita puede decirse a la luz de la última guerra mundial, Gramsci dice: "El hecho que en el desarrollo histórico de las formas políticas y económicas se haya venido formando el tipo de funcionario "de carrera", técnicamente adiestrado en el trabajo burocrático (civil y militar), tiene una significación primordial para la ciencia política y en la historia de las formas estatales". Pero como Gramsci es marxista y no rechaza teóricamente los principios de centralización aunque distingue entre "centralización orgánica" y "centralización democrática", su punto de vista con respecto a la burocracia no es tan radical en su negación como en Maeztu no obstante los años de experiencia histórica transcurridos desde 1914 a 1949. Es que en estos análisis, como en tantos otros desarrollados sobre el mismo tema ahora en auge, las diferencias resultan de una premisa; y esta premisa va referida al problema también histórico del crecimiento del Estado. Lazarte lo ve con mucha claridad cuando dice: "La burocracia es sólo un aspecto muy humano del dominio universal estatal". Al plantear el problema liberal del Estado al servicio del capitalismo, Lazarte advierte: "Hoy el Estado se hace capitalista y no apoya a nadie, sino a sí mismo (burocracia)". Podría suponerse que el fenómeno del crecimiento de la burocracia es típico del capitalismo. Pero en las organizaciones comunistas donde el Estado es, aparentemente, instrumento de la dictadura del proletariado, la burocracia no sólo ha crecido con el mismo ritmo y parejo volumen, sino que es denunciada por los mismos comunistas —claro que en trance de herejía— como una clase social con intereses específicos propios, como hubiese dicho Maeztu; pero algo más: ella ejerce de hecho el Poder. Después de todo, el

Poder es un ente abstracto cuya realidad concreta es la clase que lo maneja. Y conviene no perder de vista, para la comprensión integral del fenómeno, que el proceso de burocratización no está contenido tan sólo en la vasta órbita del Estado moderno, sino que desborda e invade a las organizaciones sindicales obreras sean éstas dependencias del Estado o conserven en algunos países cierta independencia funcional en virtud de circunstancias especiales, como acontece en los regímenes políticos donde el Estado no ha llegado aún a su máxima hipertrofia de Poder. Por manera que es correcta la actitud del sociólogo que se dispone a efectuar un análisis de la burocracia considerándola como un hecho en sí, pero necesariamente al enfocar su disección teórica parte de una experiencia histórica real y entonces ha de señalar las conexiones del hecho con el movimiento general de la civilización de cuyo proceso integral forma parte. Desde luego que la conexión más inmediata hay que establecerla con el Estado, pues aquí está el punto de partida. La burocracia nace en el Renacimiento cuando el Estado surge como realidad política independiente y crea su técnica administrativa auxiliar de su técnica de Poder. El viejo conflicto secular entre la autoridad religiosa y la autoridad civil, entre la Iglesia y el Estado, será una dramática lucha en la cual el Estado aparece a la postre como el triunfador. Y como la política es de suyo dinámica, el Estado evoluciona desde sus formas rudimentarias hasta su compleja estructuración moderna. Pero la burocracia que es su hechura, se convierte en clase estática, en punto a su mentalidad y a la defensa de sus particulares intereses. No tiene espíritu político, sino fuerza de resistencia profesional e instintiva inercia conservadora. "La mentalidad jurídico admi-

nistrativa construye sólo sistemas cerrados y estáticos de pensamiento", observa Mannheim. Y así vemos como las revoluciones políticas y sociales convulsionan la estructura de la sociedad, en un sentido o en otro, vemos como se pasa de la monarquía a la república, de la democracia a la dictadura, del constitucionalismo a la tiranía, del individualismo al colectivismo, pero la burocracia permanece fiel a sí misma, medrando en los azares de las mutaciones, incommovible en su posición, sólo dinámica en sentido cuantitativo, pues nada frena su interior proceso de crecimiento. Gracias a ella, "la tendencia de la racionalización trabaja en una escala tan amplia que las rebeliones, que al principio eran irrupciones irracionales se organizan en una forma burocrática", señala Mannheim.

Pero volvamos al punto de partida de estas digresiones marginales sugeridas por la obra de Lazarte que está expresamente referida al desarrollo impresionante de la burocracia argentina. Además del nutrido material demostrativo con que abona el autor su análisis crítico, que culmina en una tremenda requisitoria contra este cáncer de la economía nacional que, también corrompe la moral pública tanto como la privada de políticos y burócratas, es oportuno recordar una ingeniosa observación de Ortega y Gasset hecha cuando visitara la Argentina. Decía Ortega —lamentamos tener que recordar sin exactitud— que el argentino tenía el orgullo de su Estado, y todo nativo se sentía con destino a la función pública a falta de otros atributos para adquirir respectabilidad social. El ideal de la "gente bien", y de la que quiere parecerlo, era figurar en el presupuesto nacional. Veía un fenómeno sociológico en esta actitud casi general; pero hay que reconocer también que este fenómeno estaba determinado por motivos de economía en un país de escaso desarrollo y de pocas posibilidades en el orden de la iniciativa privada. Vanidad costosa, ésta de un Estado gigante sostenido, en difícil equilibrio, sobre pies de enano. En realidad, la centralización burocrática creó un monstruo demográfico: la ciudad de Buenos Aires, la opulenta capital que vive succionando la vitalidad del país, destruyendo al mismo tiempo el federalismo histórico argentino que ha quedado reducido a una lamentable ficción constitucional y a un tópico de retórica emotiva y nostálgica para discursos de campañas electorales y manifiestos de políticos opositores.

Santa Fe, marzo de 1960.

(1) Juan Lazarte. "La Burocracia" (Sentido y significado). Edit. Cátedra Lisandro de la Torre. Bs. Aires. 1960.

Poesía Belga Actual

Selección, traducción y notas
por Rodolfo Alonso

Se ofrece en esta página una muestra de la poesía que se está escribiendo actualmente en Bélgica. No se trata de un panorama ni mucho menos de una antología, ya que un trabajo de esa índole, ante la variedad y calidad de la literatura belga contemporánea, exigiría una preparación y un espacio de muy distintos alcances que el que aquí se presenta.

La intención de esta muestra es, pues, la de un primer acercamiento con algunos de los muy significativos poetas que viven y trabajan hoy en un país de antigua y elevada tradición cultural.

HUMANO

Libre de decir
Y diciendo
Libre de vivir
Libre de morir

La piedra
Fundó el camino
Y la alondra
La cima del verano

PAUL FÉVRIER

NOSOTROS HABLAMOS POESIA...

Nosotros hablamos poesía
usted me lo dice
me lo asegura

¿Quiere usted darme pan
vino
queso de cabra
y su confianza de hombre?

ACHILLE CHAVÉE

LA NOCHE DE LABIOS ESPESOS Y OSCUROS...

La noche de labios espesos y oscuros
la noche con punta de senos de Tenerife
la noche de violeta
que merece un golpe de puñal
en su maravilloso pecho de siempre
la noche
que para mí no sabe morir nunca
ni despertarse absolutamente desnuda
la noche esta niña por intantes perdida
que cabalga mi amor.

Oh niña oh noche
tú te encuentras siempre en la cita
con tu derecho congénito
de hacerme tropezar en tu abismo
de probarme la ley de los crepúsculos
de renovarme según tus longitudes
oh noche con tu gran espasmo de imposible
que me prueba lo Oscuro.

ACHILLE CHAVÉE

AMOR

Tu cuerpo es mi transparencia.

HÉLENE PRIGOGINE

PARA HANS MEYER PETERSEN

En los claros panteístas, los emblemas
fulgurantes estallan por una refundición
de los mitos. La espada que remolinea
en la fiesta roja de su propio renacimiento
refleja en el espejo de yunque
el próximo entorpecimiento de los dioses
condenados.

El Adolescente marcado por el sol púrpura
forja los destinos previstos en las
runas de la luz primitiva.

En la espera de su misma caída, el dragón
de la sangre prepara el desencadenamiento
iniciático de los signos en alta
investidura de Mujer. La libertad aparece
escarlata en el peñasco del Amor.

Las colinas del sacrificio se estremecen
con el canto de las armaduras, la raza
prometida de esperanza se prepara a la
hoguera, y el fuego, patrón del oro y
del río, se hace roedor del cielo para
salvar al hombre.

JACQUES LACOMBLEZ

NOTA DEL TRADUCTOR

Los poemas de Achille Chavée pertenecen a su libro "Catalogue du Seul". El de Jacques Lacomblez fue publicado en el número 1 de la revista "Edda". El de Géo Soetens figura en su libro "D'une distance intérieure". Los Textos restantes forman parte de una selección preparada especialmente por Fernand Verhesen, director del "Centre International d'études poétiques" con sede en Bruselas.

ITACA (1953)

Para mi madre

Mi madre que me amaba
mi madre donde tenía calor
y no sabía
qué poco ruido hace un cuchillo

Una sola palabra que esperaba
Una sola palabra Soy feliz
Una sola palabra
No soy feliz

FRANZ MOREAU

NO HAY NADIE MAS SOBRE LA TIERRA...

no hay nadie más sobre la tierra
ni más puertas ni esperas
nosotros no hemos hecho este viaje
ningún corazón está llamando

pájaros de cantos descarnados
de sangre demasiado solitaria
nada rehará la espiga

un lenguaje es tu herida

GÉO SOETENS

CARGA

Tu marcha se confía al suelo con serenidad,
segura de su acuerdo desde ese peso nuevo.
¡Milagro de verte tocando tu plenitud,
maravilla de ser cómplice, de vivir
con las ventanas abiertas!

Somos, en verdad, semejantes a todos y
todo no obstante se renueva. Era la felicidad
de ser simple, ese don mutual inmensurable.
¡He aquí la recompensa que madura y que se mueve ya!

PHILIPPE JONES

EL DESLUMBRAMIENTO

Infinita primavera, tú te inclinas.
Tu tallo de lilas,
Turbantes de mistral,
Sabiduría del aire en los dedos del futuro

Misterio gigante.
El blanco deslumbramiento de los cerezos
anda a lo largo de un canal de riego

ANDRÉ MIGUEL

Revistas

Poesía Buenos Aires, 29

Este número de la excelente revista que dirige Raúl G. Aguirre contiene un buen ensayo de Pedro Salinas, "La minoría literaria" y publica colaboraciones de Elba Ethel Alcaraz, Egito Gonçalves, Pierre-Jean Jouvé, Milton de Lima Sousa, Franco Moggi, Antonio Ramos Rosa, Alberto Vanasco y Luis Yadarola.

Narceja, 5 y 6

Dos nuevos números de esta selecta antología de poesía que se publica en San Pablo (Brasil) bajo la dirección de Milton de Lima Sousa. En su lengua original se incluyen trabajos de Foed Castro Chamma, Renata Pallottini, Saúl Ibargoyen Islas, Angela Figueroa Aymerich, Eduardo de la Rica y Roger Munier, en el número 5 y otros de Fernando Castro, Fernando Guimaraes, Nuño Bermúdez, María del Carmen Kruckemberg y José Agustín Goytisolo en el número 6.

Estaciones, 17

La revista mexicana que dirige el poeta Elías Nandino publica en este número un homenaje a Alfonso Reyes, una síntesis del pensamiento de Albert Camus del crítico chileno Claudio Giacóni, una nota de Xavier Abril sobre la desaparición de Juvenal Ortiz Saralegui y otras colaboraciones de Fernando Mota, Gustavo Sáinz, Elena Poniatowska y Laszlo Moussong.

Asomante, 1

Fielmente dirigida por Nilita Vientós esta entrega de la revista portorriqueña incluye colaboraciones de Manuel Durán, Sergio Castro González, Renato Poggioli, Hugo Rodríguez Alcalá, Concha Meléndez, Gastón Figueira, Aurora de Alborno, Ricardo Gullón, Damián Carlos Bayón, Esteban Salazar Chapela y Giuseppe Bellini.

Preuves, 113

Con trabajos de Germaine Tillion, Pierre Rondot, Jean Cassou, Yves Levid, Philippe Jullian, Jean Duvignaud, G. Pillement y los textos polémicos sobre Marx y el marxismo de Fritz Stenberg y Herbert Luthy se completa esta entrega de la importante publicación del Congreso por la Libertad de la Cultura que aparece mensualmente en París.

Amistad, 8-9

Número doble dedicado a la Revolución de Mayo y en el que colaboran poetas de diversas tendencias de la Argentina de hoy. Un editorial en el que se perfilan algunas actitudes de la actual poesía

en la vecina orilla y numerosos poemas de Hugo Acevedo, Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Julio Aristides, Juan Jacobo Barjalla, Jorge Luis Borges, Nicolás Cócara, Luis Franco, José Isaacson y Carlos Enrique Urquía, que dirigen la publicación en un loable esfuerzo de entente y cordialidad intelectual.

El Grillo de Papel, 4

Bien presentada, esta nueva revista argentina ofrece, en su cuarta entrega, colaboraciones de Beatriz Guido, Julio Cortázar, Lillian Héker, Hugo Kuznetszoff, Enma de Cartosio, Marcos Silber, A. Liberman y notas varias sobre teatro, cine y actualidades.

Gaceta Literaria, 20

Contiene trabajos de Carlos Astrada, Patricio Canto, Luis Emilio Soto, Francisco Mazza Leiva, Pedro G. Orgambide, Hugo Acevedo, Luis Ordaz y otros. Este número 20 marca el cuarto año de trabajo de la revista que en los últimos números parece haber endurecido su línea política.

José Isaacson en Deslinde

En nuestra redacción pudimos departir durante algunas horas con el poeta argentino José Isaacson, co-director de la revista "Amistad" y autor de algunos volúmenes de poesía.

Isaacson es un hombre joven animado por un entusiasmo de buena ley hacia las letras, principalmente hacia la poesía. No solamente su propia producción testimonia esa voluntad sino la labor que cumple su revista, cuyo último número doble ha sido dedicado a reunir un amplio perfil de la poesía argentina actual, sin distinguir tendencias.

Otra de las ambiciones de Isaacson es promover la defensa de los valores literarios jóvenes y en tal sentido trabaja desde un organismo de reciente constitución —una Federación de Revistas Literarias— cuya misión consiste en difundir las tendencias minoritarias, facilitar el acercamiento y comprensión de los diferentes grupos literarios y estimular la labor de los jóvenes escritores. Entre las tareas que dicha Federación realiza y las que piensa realizar figuran planes de conferencias y una Exposición de revistas literarias.

Durante su visita a esta orilla Isaacson estableció algunos contactos personales con poetas y escritores uruguayos en un intento cordial por fortalecer y ampliar las relaciones culturales entre la gente de letras rioplatense.

La Poesía por los caminos del Número

(Viene de la pág. 15)

tiempo de la métrica y la retórica, tan despreciado y vilipendiado por las últimas generaciones, y al cual volveríamos ahora en el cohete de las nuevas teorías.

Además: ¿cuánto de su brillante apariencia no deben esas teorías a la irresistible pasión actual por las ciencias físico - matemáticas, tan fértiles y de desarrollo tan loable en terrenos propicios?

Sólo el tiempo dirá si estas orientaciones críticas, que vienen desvelando a pensadores de la talla de Jakobson, Schlovsig y Tynjanov en Rusia; Brooks, Blackmur, Penn Warren y Empson en los países anglosajones y norteamérica, y a otros grupos en Alemania y Francia, así como a los españoles Dámaso Alonso y Boussoño, y al rumano Pius Servien Coculesco, quedarán en la historia como algo más que espectaculares esfuerzos por sentar las bases científicas o ingeniosas de una Estética nueva.

(1) Idea Vilarinho - Grupos Simétricos en Poesía - Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República, Montevideo, 1958.

(2) E. Anderson Imbert - La Crítica Literaria Contemporánea - Ed. Gurú, Buenos Aires, 1957. Vale la pena transcribir esta síntesis de su pensamiento al respecto: "El método formalista suele sufrir de dos achaques. Primero, su predilección por una literatura rica en formas, en enigmas, en propósitos

ocultos, en símbolos oscuros. Como esa literatura permite al análisis mayor libertad de acción, el método formalista, agradecido, tiende a sobrevalorarla. Segundo, su predilección por un lenguaje científico lleva a esos críticos a suprimir del análisis los aspectos psicológicos y estéticos —irreductibles a ciencia— y así, al quedarse sólo con un esqueleto objetivo, falsean y empobrecen la obra. Con extraordinaria voluntad de precisión apartan el aparato histórico —sociológico— psicológico y describen propiedades estructurales de una página, pero se les escapan valiosas esencias. Por su naturaleza misma, este método suele caer en malas manos. El método, sin embargo, no tiene la culpa de que lo prefieran más los albañiles que los arquitectos. O digámoslo de otro modo: en el método formalista se disimulan mejor los peones auxiliares que sólo pueden cumplir con una tarea mecánica. Tan mecánica que, en estos últimos años, empieza a ser sustituida por máquinas electrónicas capaces de coleccionar, computar y catalogar toda suerte de palabras".

(3) A. E. Housman - The name and nature of Poetry, Cambridge, 1933. Citado por la autora.

(4) Lo peligroso e inauténtico de estas teorías no sería, por cierto, considerar la estructuración sonora del poema, que siempre ocupó la atención de poetas y críticos, sino hacer del ritmo algo matemáticamente legible y congelado en moldes. A esto parece referirse cierto comentarista local de "Grupos simétricos..." cuando dice que, de las citas de Pius Servien, se desprende un anacrónico tufillo positivista no controlado por Vilarinho.

Discos Nacionales

por Hugo García Robles

BACH - CONCIERTOS BRANDENBURGUESES Nos. 5 y 6

Orquesta de Cámara dirigida por Jascha Orenstein

Voz - DI 122, prensado por Antares S. A.

Una versión excepcional desde todo punto de vista configura esta grabación. Calidad de los intérpretes, pureza inmejorable de la toma de sonido y la necesidad de contar en los catálogos locales con algunas de estas obras maestras del Cantor de Santo Tomás son demasiadas y excelentes razones que justifican todo entusiasmo ante este disco.

La excelente presentación de la carátula muestra en reproducción facsímil la primera página de la partitura de los seis conciertos dedicados al Margrave de Brandemburgo. El Margrave, dignidad feudal alemana equivalente al marqués, es decir el que está al frente de una "marca", era muy aficionado a la música y mantenía en su corte una orquesta que contaba con algunos instrumentistas de renombre. Los conciertos de Bach se hallaron entre las innumerables partituras que poseía cuando su muerte y se salvaron de desaparecer por verdadero milagro.

Aunque a primera vista parecería que se tratase de obras pensadas en el esquema tradicional de "concerto grosso" es decir una pequeña orquesta llamada "ripieno" o "concerto grosso" y un pequeño grupo de solistas, el "Concertino", a poco que se observa en detalle infinidad de novedades hacen de ellas algo especialmente único. Parecería que el maestro se hubiera decidido a una serie de búsquedas y tanteos, tanteos que ha resuelto en seguros hallazgos formales e instrumentales.

Veamos sino esa larga intervención del clave en el quinto. Este instrumento estaba destinado en la época, cuando actuaba con otros a servir de base armónica, realizando lo que se llamaba el "bajo continuo". Sin embargo en el pasaje a que aludimos aparece liberado de esta misión y alrededor de 70 compases son enteramente confiados a su voz en lo que ha sido llamado muchas veces un verdadero pequeño concierto para clave solista, anticipo de la forma pianística del concierto.

El sexto nos ofrece una novedad interesante en la instrumentación: cuerdas que no incluyen los violines. En realidad se trata como dice muy bien Salazar de "el adiós de Bach a las viejas violas medievales". En rigor parece pensado para un conjunto de violas varias solistas más bien que para orquesta. El timbre grave de las violas

antiguas, tan afin a la estructura cerradamente contrapuntística de la obra, se pierde al ser utilizados instrumentos modernos.

Este es el otro mérito de la presente versión. Hay toda una prolija recreación histórica y artística de la materia sonora encargada de vertir las obras. La dirección de Horenstein resulta particularmente sorprendente por cuanto habitualmente lo considerábamos a maestros más próximo al sinfonismo romántico que a las formas musicales barrocas. La audición de este disco se hace prácticamente imprescindible.

EL ARTE Y LA TECNICA EN BACH

Orquesta de Cámara "Pro Arte" Dirección: Kurt Redel D. Thomson Nº 1075/6 prensado por Antares S. A.

La aparición en los catálogos locales de "El arte de la fuga" es un feliz acontecimiento que sorprende como nos sorprendiera la edición de los "Cantos Gregorianos" por el carácter poco comercial o vendible de la obra.

En efecto, "El arte de la fuga" y la explicación adjunta a la grabación así lo dice, es una obra en torno a la cual se han tejido las más variadas opiniones sobre su carácter, finalidad y por último, sobre el instrumental para vertirla. Porque esta monumental empresa ha sido dejada por Bach sin ninguna indicación en cuanto a la naturaleza de los instrumentos encargados de hacerla vivir. Alberto Schweitzer llega a decir que es una obra escrita para ser leída y no ejecutada. Philipp Spitta reconoce en "El arte de la fuga" fines didácticos, pero dice que sería erróneo no ver en ella una auténtica obra de arte.

He aquí planteadas las dos posiciones posibles en torno al problema que ofrece la última obra de Bach. Objetivamente se presenta como 15 fugas y 4 cánones, que desarrollan todas las formas de contrapunto posibles. Alarde último de maestría la palabra BACH que en la notación alemana corresponde a las notas si bemol, la, do y si natural aparece como contrasujeto en la fuga final, cuádruple fuga, que quedó inconclusa debido a la muerte del maestro.

Cuál es el sentido de esta obra? Debe ser encarada como obra de arte o como quiere Schweitzer y Salazar permanecer bajo su forma escrita y servir como manual didáctico de composición?

Creemos que el dilema es falso. La verdad está más cerca de lo que dice Spitta. Y es fácil seguir el hilo de este equívoco. Sabemos perfectamente que a la muerte de Bach los nuevos vientos que soplan en

la historia de la música hundieron en el olvido durante un siglo la gloriosa figura del Cantor de Santo Tomás. Su propio hijo Carlos Felipe Emanuel, representante precoz del clasicismo y del ascenso de la sonata, deshecha y vende como simple cobre las planchas grabadas por su padre que contenían justamente "El arte de la fuga". El hecho anecdótico es sintomático en este caso, como en tantos otros, de un cambio estilístico, de una modificación sustancial de un orden de cosas.

Y Bach es redescubierto por los Románticos. Mendelssohn después de un siglo que la estrenara su autor repone en 1829 la "Pasión según San Mateo". A partir de entonces nos llega Bach. Y es un Bach visto fundamentalmente a través de los ojos románticos.

Ahora bien; nada más alejado del sentimiento romántico que el orden disciplinado de la retórica tradicional de la composición. Y toda la obra de Bach que justamente hunde sus raíces en la tradición alemana protestante y más atrás todavía en las formas de arte contrapuntístico de la baja Edad Media, tiene que ser vista forzadamente, con el criterio de la "inspiración" romántica, como un ejercicio escolar o como un tratado.

La verdad es que la sujeción a la norma era el natural ambiente en que se movía la inspiración por supuesto existente, aunque no romántica, de Bach. Toda su concepción magistral de las formas es eminentemente poética, pero de

una poesía que maneja un lenguaje distinto de la sensibilidad romántica o moderna.

El arte de la fuga nos está diciendo que era efectivamente arte la artesanía de reunir en apretado haz las múltiples voces de la polifonía instrumental.

Y lo que suena por encima de todo en ella es su naturaleza absolutamente musical con exclusión de todo otro elemento. Entonces tenemos este poderoso sentimiento de abstracción que domina la obra y que es posiblemente la causa de que Bach no haya indicado instrumentación.

La versión local adopta la agrupación instrumental de pequeña orquesta con variantes importantes, como por ejemplo, la inclusión del órgano.

El carácter abstracto es el que da una vigencia indefinida y por sobre bre todo actual a la obra. Cuando las modernas tendencias tratan de fijar sobre bases estrictamente sonoras nuevos principios de ordenación del material musical, la austera arquitectura de Bach es un ejemplo del pasado que se proyecta sobre el hoy urgiéndolo.

Es música difícil precisamente porque lo habitual es pedir a la música algún elemento ajeno que la corrompa y la haga falsamente potable.

En definitiva, una obra donde la teoría de la funcionalidad en arte se expresa en su versión más auténtica: Como manifestación pura de la verdad y honestidad artísticas.

HUGO GARCIA ROBLES

editorial alfa

PRESENTA dos nuevas colecciones literarias

COLECCION: LETRAS DE HOY

Director: ANGEL RAMA

Una panorámica viva de la literatura contemporánea uruguaya, de sus diversas y jerarquizadas manifestaciones artísticas, en breves textos que testimonian la riqueza y amplitud de su aportación a las letras modernas de América.

1. J. Carlos Onetti: LA CARA DE LA DESGRACIA (novela).
2. Felisberto Hernández: LA CASA INUNDADA (cuentos).

De próxima publicación:

3. Mario Arregui: HOMBRES Y CABALLOS (cuentos).
4. Enrique Amorim: EVA BURGOS (novela).

COLECCION: CARABELA

Director: BENITO MILLA

Una elucidación de los problemas de la sociedad actual a través de la ensayística y la narrativa del presente.

1. Ramón J. Sender: LA LLAVE (novelas).
 2. Mauricio Mardani: LA PROBLEMÁTICA DEL VANGUARDISMO (ensayo). (En prensa).
- De próxima publicación:
3. Roger Munier: CONTRA LA IMAGEN (ensayo).
 4. Mario Benedetti: LA TREGUA (novela).



ULTIMAS NOVEDADES

CONCURSO INTERNACIONAL DE NARRATIVA 1959

AUGUSTO ROA BASTOS: Hijo de hombre
Magistral relato de un destino trágico: la crucifixión del hombre común en la búsqueda de solidaridad con sus semejantes. La tierra y los hombres del Paraguay a través de una de sus más insignes plumas de hoy.

coincidencias del jurado al premiar el sugestivo volumen de relatos de este joven escritor.

JORGE MASIANGIOLI: El último piso
Desgarrada historia arancada de la viva realidad de los humildes. Brisa irrupción en el campo de la novela de otro portavoz de las jóvenes letras argentinas.

MARCOS VICTORIA: Un verde paraíso
La reafirmación de un brillante escritor argentino. Cuatro relatos que constituyen un complejo retablo humano en que se concertan la belleza literaria, la penetración psicológica y la agilidad narrativa.

OVELIA MACHADO BONET: Un ángel de bolsillo
Unas páginas sorprendentes en que lo mágico y lo real, al conjugarse, descubren las profundidades de un alma femenina. La revelación novelística de esta distinguida escritora uruguaya.

VICTOR SAIZ: El banquete
"Cuentos para ser contados". He aquí las cuatro palabras que sellaron las

EDITORIAL LOSADA, S.A.

COLONIA 1060 • MONTEVIDEO

Libros de Poesía

DELIA ORGAZ DE CORREA LUNA — MINIMO CICLO, poesía, Ed. Alfa, Montevideo, 1960.

Hace diez años, analizando "Parábola de la Voz Amarga", el primer libro de Delia Orgaz (1948) mostramos confianza en el futuro de su poesía y quedamos aguardando nuevas muestras (RESALTO Nº 4, junio, 1950). A doce años de aquel intento desigual, inseguro y en parte ajeno, "Mínimo Ciclo" llega para decirnos qué ha pasado mientras tanto.

Sin ninguna duda Delia Orgaz ha mejorado notablemente su lenguaje lírico, la organización estructural de los poemas y ha encontrado su voz y su mensaje, desembarazada de lecturas pegadizas que le imposibilitaban la expresión.

No nos arrepentimos de haber sido accidentalmente duros con su obra en oportunidades en que exigió nuestra opinión. Halagando su lógica vanidad de principiante, no hubiese escapado jamás de la mediocridad que amparaba su producción inicial. Ahora está ya en buen camino y justifica los nuevos trabajos a que deberá abocarse para seguir adelante. Porque esto de hacer buena poesía —si se tiene con qué empezar— demanda esfuerzos que no terminan nunca. Pese a la despreciable opinión de los incapaces, que ven a la poesía como un arte fácil y menor, para terminar sus días pasándose la lengua por la espalda.

Delia Orgaz de Correa Luna destaca ya su poesía de la torrentada de versos temblantes que se ponen en circulación cada año en nuestro país, aunque no podamos todavía decir que su obra señale un hito en la literatura vernácula, que sea muestra de un talento impar o una genialidad intuitiva sorprendente. Estas son palabras que sólo el tiempo podrá decir. Por ahora, nos alcanza con felicitarla por los doce años de prueba que ha superado.

LUISA PASAMANIK — VACIO PARA CUERDAS - poesía, Ed. La Mandrágora, Buenos Aires, 1960.

Tercer libro de poemas publicado en siete años, éste, reciente, de Luisa Pasamanik, ha de obtener la aprobación fácil de quienes, poco exigentes con la poesía, se dejan llevar sin resistencia al estado de dulce arrobamiento que produce una suave voz cerca del oído. Una voz que fluctúa entre la luz celeste del amor y la gris melancolía de la ausencia. Esa voz flotante, indecisa, sin definición en el

mundo de hoy, que los antiguos, a modo de elogio, llamaban "inefable".

El aire, no sabes qué celeste es el aire en las mañanas

qué celeste es su peso por las tardes, su caricia, lo que enciende dentro de la noche...

Los niños juegan con él en las veredas sin saber que es celeste.

Los pájaros le trinan "Aire, detente hasta el verano que viene, [la primavera].

Si, es agradable. Hay musicalidad melódica; dulzura de expresión; emotividad; imágenes sencillas, pero de buen gusto; fluidez. Claro compromiso adolescente se mezcla con un tono de plegaria.

Sombra, convidame al olvido, a amar con la sed y no con la obsesión del alma, etc.

Cuando el día envuelto en prematura sombra se aleja después de encender infinitas fiestas estivales, etc.

Todo esto compone una tonalidad poética válida y auténtica que es arte, comulgamos o no con sus principios. Sería tonto negarle calidad. Sin embargo, creemos que la expresión que contiene esos "estados de alma", puede y debe mejorar. Hay descuidos formales que no soportarían un análisis severo, ejemplo de los cuales sería el poema titulado "Preludio Nº 1".

Repárese, en los versos de la pág. 70, la sucesión de los "que" destruyendo lo que pudo haber sido un hermoso poema. Otras veces (Nocturno, pág. 93) el lenguaje llega a simplicidades anti-poéticas, más notables en este caso por una extensión sostenida artificialmente a base de interrogantes, demorada en paráfrasis evitables que desmejoran la intensidad en favor de nada. Compárese este dispendio con la economía de lenguaje del poema VI en la pág. 33.

Es posible que, ajustados estos resortes técnicos imprescindibles, Luisa Pasamanik nos reserve apreciables sorpresas de futuro.

ARSINOE MORATORIO — LA SOMBRA - poesía, Ed. J. Herrera y Reissig, Montevideo, 1958.

Más que por su propio valor —que lo tiene— "La Sombra" se-

ñala un momento crucial de extraordinaria importancia en la obra poética de Arsinoe Moratorio.

Al cabo de cuatro libros de poesía cuya publicación comienza en 1949 y cuya autenticidad (nieblas, rosas, garzas, sonetos) pudo discutirse en cuanto a espíritu que los animaban y formalismos estructurales intrascendentes, éste de ahora, producto de una severa y sincera autocritica, cobra valor inusitado.

"Para darme razones de vivir —dice la autora con versos de Eluard— he intentado destruir mis razones de muerte".

Ahora si estamos seguros —y nos agrada decirlo— que un nuevo valor surge en la poesía uruguaya con Arsinoe Moratorio. Y hasta resulta simpático que lo haga con tropiezos de principiante, con imperfecciones que justifican su atención a sí misma y a su verdad bajo nuevos aspectos.

De las 22 composiciones que integran "La Sombra", once contienen buena poesía y, de éstas, por lo menos tres (Despedida, ¿Y ahora qué?, Evasión), son, sin duda, excelentes.

Enhorabuena.

CIRCE MAIA — EN EL TIEMPO - poesía, Ed. de la autora, Montevideo, 1958.

Este es el libro segundo de Circe Maia. El primero, "Plumitas" no fue, como suele serlo, de juventud, sino de la más tierna niñez. Porque C. M. escribía poemas a la edad en que otras niñas juegan con las muñecas. Así surgió "Plumitas" entre inmadureces, lorquismo y concesiones familiares y amigas.

"En el tiempo" configura el segundo encuentro con la niña precoz ahora crecida, segura de sí misma, evolucionada, culta, poética ya.

Circe Maia ha logrado hacer poesía de buena calidad con austeridad de imágenes y una dicción sencilla, casi conversacional, que ineludiblemente recuerdan a Liber Falco, su antecesor inmediato y cercano en esa modalidad estilística.

Por si hubiera dudas, ella lo dice: "Comparto —expresa— la opinión que ve en la experiencia diaria, viva, una de las fuentes más auténticas de poesía. Su expresión adecuada es un lenguaje directo, sobrio, abierto, que no requiera cambio de tono con el de la conversación, pero que sea con mayor calidez, mayor intensidad".

Pese a la intención dialogal su poesía, sencilla sí en la expresión, es de apartamiento, de soledad como la de quien huye del mundo cotidiano que la rodea. Su "realidad" está mirada en la lejanía y vista como a través de veladuras de sueño. El lirismo crece a expensas de la huida. Es una poesía de evasión que halla su libertad en el pasado y en los espacios que

sólo se tocan con el recuerdo, como si el poeta se sintiera más seguro de sí mismo tapándose la cabeza para sólo oír a su alrededor viejas cajas de música con melodías abuelas.

Es por eso que, en cierto modo, estos estilos corren peligro de caer un día en el esteticismo que pretenden combatir y tanto desprecian. Aristocracia de la pobreza, que diría Boger. En fin, pero no es este el caso.

De las cuatro partes que componen "En el Tiempo", digamos, para terminar, que la mejor lograda —con mucho— es la tercera: La Muerte.

NANCY BACELO - CIRCULO NOTURNO, poesía, Ed. de la autora en Comunidad del Sur, Montevideo, 1959.

Muy bueno este breve tomo de 23 páginas. Poemas cortos logrados sin espectacularidad, estilo sobrio, ardoroso, vehemente, sincero.

Temática amorosa de raíz a la vez lírica y sensual que sabe decir las apatencias más esenciales y las esperas más hondas sin romper el equilibrio del poema.

Poesía de labio, de beso, de víspera, de mundo, donde las voces del pensamiento son juzgadas y sometidas por sentimientos que vibran a flor de carne.

Naturalmente, el universo nocturno y circular de Nancy Bacelo se cierra sobre ella misma y esto, si bien por ahora es suficiente y válido, obliga a interrogantes de futuro.

ARMANDO ZARATE — LA SALA DE LOS VIENTOS, poesía, Ed. Altamar, Buenos Aires 1959.

Lírica honesta y de buen cuño; sensibilidad poética auténtica puesta al servicio de una técnica surrealista sucia, confusa, incompleta. Da la impresión de una falta de dominio de la imaginación creadora, que impide al poeta desenvolverse, expresarse ajustadamente. Lenguaje y ritmo sufren del abandono que se les dispensa.

Por momentos el poema se desequilibra en la profusión de palabras y se ahoga de imágenes que no siempre funcionan al servicio de sus ideas o sentimientos acordes con la línea fundamental. Podría pensarse en automatismo; pero tampoco el autor se manifiesta decididamente en ese plano y tanto parece caer en él, como alejarse. No podemos pensar más que en una obra frustrada de quien no lo merece; en un camino tomado por equivocación.

Ilustra lo que decimos, acabadamente, el poema titulado "La Sala de los vientos".

Lo mejor, para nosotros, "Inventario del sordo" y "Retrato que delira". Por ahí habrá que insistir.

Emilio Ucar

Libros

EL LABERINTO DE LA SOLEDAD

por Octavio Paz. — Editorial Fondo

de Cultura Económica, México,

1959. (2ª Edición)

La nueva edición de este libro de Octavio Paz se ofrece a la consideración del lector con algunas variantes sobre la de 1950. Pero conserva sus coordenadas fundamentales pues la evolución espiritual y literaria de Octavio Paz ha seguido un ritmo coherente. Los cambios se han producido en profundidad —esto es más notable en su poesía reciente— pero la línea de sus convicciones metafísicas y de sus experiencias vitales crece en un sentido al que ha permanecido fiel el poeta.

Partiendo de una meditación a fondo sobre la condición existencial del mexicano Paz accede a una tentativa definitiva del hombre universal, en esta hora del mundo. Su pensamiento incursiona de interrogante en interrogante tratando de hallar claves y respuestas para la angustia del hombre contemporáneo, que "ha racionalizado los Mitos, pero no ha podido destruirlos", que ha fabricado "esquemas racionales" para enmascarar su soledad teniendo "la pretensión de pensar despierto" sólo para ser conducido, "por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las máscaras de tortura", hasta esta situación límite.

Si esta es, en el plano más profundo, la línea que une los diferentes capítulos de *El Laberinto de la Soledad*, en éstos se habla de otras cosas que tienen que ver con la realidad más cotidiana de los mexicanos. La verdad es que el método inquisitivo de Paz es de una extraordinaria eficacia. Abordando los temas a partir de realidades superficiales cae en ellas entrañablemente, desvelando sus reconditeces secretas, sus más irreductibles variantes. Paz no es solamente un poeta de extraordinarias calidades sino también un ensayista de poderosa fuerza y profundas intuiciones.

EL CENTRO DE LA PISTA, por Arturo Barea. — Ediciones Cid, Colección Altor, Madrid, 1960.

Catorce relatos seleccionados y prologados por Isa Barea, la mujer del malogrado escritor español exilado, componen este volumen, el primero que se publica en España, cuando todavía siguen allí prohibidos sus otros libros: *La Forja de un Rebelde* y *La Raíz Rota*.

Estos relatos, de muy distinta ambientación y factura literaria, demuestran la contradictoria calidad de Barea, sus altibajos, sus aciertos seguros y algunas de sus insuficiencias como narrador, como hombre que nunca llegó a dominar el arte de urdir una trama novelesca. Pero aquí son más excusables ciertas vacilaciones en seguida paliadas por el encanto de los temas, por la humanísima observación de los tipos, por el dramatismo de las situaciones.

Para Barea moverse en el extraño mundo de la ficción era un gran trabajo —y eso quedó bien demostrado en *La Raíz Rota*— pero observar la vida en el detalle minúsculo y único era su fuerte. De ahí el interés especial de muchos de estos relatos que responden, sin duda, a sus propias experiencias y observaciones en el mundo de la realidad.

VEINTE AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA, por José María Castellet. — Editorial Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, Barcelona, 1960.

Castellet, uno de los críticos jóvenes mejor informados de España, no nos da aquí una antología de poetas en el sentido tradicional o corriente, es decir, una acumulación de nombres y poemas más, sino una interpretación dinámica, histórica y social de la poesía de los últimos veinte años en España. Lo que interesa menos en este libro, son los poemas reunidos, aunque éstos pertenezcan a autores de indiscutible valía o de indudable importancia literaria. O, mejor dicho, esos poemas están ahí, en la última parte del libro, para refrendar y atestiguar la validez de los argumentos que han movido la pluma de José María Castellet. Para éste el estudio de la circunstancia histórica es la condición primera para llegar al análisis proplamente técnico de la obra y del poeta, descontando así que aquella y éste están condicionados por lo que más sucintamente llamó Sartre la "situación". Evitando incidir en ciertos vicios dogmáticos de la crítica decididamente marxista, el método de Castellet tiene validez indudable y su estudio lo demuestra.

Sin duda han limitado ciertos planteamientos críticos de Castellet las condiciones todavía prevalecientes en España —censura, limitaciones de información y de expresión— pero esforzándonos por alcanzar las conclusiones lógicas y extremas de su razonamiento apreciamos los esfuerzos de la poesía española de los últimos veinte años por acceder a una situación de sinceridad, despojado de influencias esterilizantes o chirles, esfuerzos que han resultado en la madurez formal y temática de nombres tan definitivos como los de Celaya, Hierro, Blas de Otero, Eugenio de Nora, etc.

Son éstos los poetas que, al lado del grupo de novelistas jóvenes —Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Fer-

nández Santos y otros— conmueven el panorama literario español con una evidente toma de conciencia histórica. "En ese sentido —afirma Castellet— cabe hablar de una unidad generacional —o de grupo generacional— entre los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada ésta..." Son éstos los poetas y novelistas, agregamos, que marcan con su actitud y con su obra, el momento de un "nuevo alborar" de España, como quería Machado, a cuya memoria perdurable dedica Castellet este libro.

GUILLERMO DE TORRE — CLAVES DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, ensayo, Ed. Taurus, España, 1959.

La feliz equidistancia cultural y mental de Guillermo de Torre, español de dos mundos por su formación y alcances, le coloca en situación muy responsable para juzgar los fenómenos literarios que se producen en Europa y América.

Una extensa vinculación personal que cubre buena parte de los valores mundiales más altamente representativos en las Artes y las Letras y vasta información proveniente de lecturas digeridas, suelen permitirle estar completamente al día en los temas que trata con singular solvencia. "Problemática de la Literatura", por ejemplo, es buena muestra de lo que decimos.

Acaba de entregarnos ahora "Claves de la Literatura Hispanoamericana", apasionante asunto que presenta en forma de un haz de reflexiones, ciclo completo de ideas desarrolladas alrededor de ese tema tratado exhaustivamente y con rigor sistemático.

Partiendo de una pregunta primigenia —¿existe una literatura hispanoamericana?—, inductivamente, y con cierto regodeo espiritual, traza una por una las ordenadas históricas y problemáticas que han de señalar, últimamente, rasgos y esencias de su visión unitaria.

A lo largo de más de veinte capítulos baraja y balancea los puntos capitales que, de una u otra manera, enriquecen, perfilan y puntualizan la verdad de su tesis.

Todo elemento real, todo concepto es considerado válido y pesa en sus serenas meditaciones: el espíritu americano, el mestizaje, la tradición, los nacionalismos, el universalismo, España, el idioma, etc.

No discurre solo; cuantos han opinado sobre la literatura de hispanoamérica le acompañan y también aquellos que han contribuido a su formación.

Una vez más, como en toda su ensayística, Guillermo de Torre muestra en "Claves" su perfecto dominio de la actitud informada, reflexiva y ecuánime.

Su estilo, como siempre, es suelto y ameno, elegante, rico en re-

curso de lenguaje y con sentido del orden y las proporciones. Leyéndolo, se tiene la ilusión de estar frente a él, oyéndolo pensar en alta voz, sin apremios.

A propósito, suele achacársele a G. de T. — lo hemos oído— falta de pasión y actitudes definitivas, lo cual no es cierto, como fácilmente repara quien siga sus tenaces trabajos en la Literatura y el Arte, el gran compromiso de su vida. Puede ser ejemplo su estudio de Guillaume Apollinaire y la gran defensa del Cubismo en pintura. O sus opiniones sobre Existencialismo, Surrealismo y tantas situaciones posteriores a la época de Literaturas de Vanguardia.

Eso sí, no es un improvisador ni un audaz. Estas mismas claves de interpretación que ahora desentraña, le han costado años de meditación, rastreos, notas consultas y ensayos.

Y el resultado está a la mano de quien quiera o sepa aprovecharlo. Gracias.

JUSTINE, por Lawrence Durrell. — Editorial Sudamericana, Colección Horizonte, Buenos Aires, 1960.

En una excelente traducción de Aurora Bernárdez aparece ahora en castellano esta primera parte de la tetralogía que, con la ciudad de Alejandría por fondo, iniciara hace algunos años el escritor inglés Lawrence Durrell.

Durrell es de esos escritores de los que se habla en algunos círculos cerrados hasta que, de repente, irrumpen con la fuerza de una densa masa de agua, invadiendo las primeras planas de los semanarios literarios o las columnas más importantes de las revistas de literatura. Aparte la traducción de un primer libro —Cefalú— poco se sabía de Durrell entre nosotros. Amigo de Miller —a él debe éste su viaje a Grecia y su estupefante *Coloso de Marusi*— es un frecuentador de literaturas extranjeras y de tierras exóticas en las que mezclaba su doble personalidad de diplomático y de escritor.

Justine —como los libros que le siguen: Balthazar, Montolive, Clea— es una novela por la que atraviesan personajes inquietantes, exóticos gracias a una especie de furor secreto que parece moverlos en la vida lánguida y a la vez intensa de Alejandría. Por lo demás ese mundo fronterizo y algo enigmático —línea sutil en la que se mezclan, más que se dividen, Oriente y Occidente— está narrado por Durrell con una maestría envidiable. Su belleza está compuesta de perfumes intensos y profundas podredumbres que le confieren una ambigua y lujuriosa voluptuosidad.

Precisamente no es sólo la magia verbal de Durrell la que promueve la profunda atracción del lector, sino esa constante presencia de la ciudad —mito y laberinto— jugando su invisible maleficio sobre los personajes. B. M.



¿ Muerte o Resurrección de la Pintura?

por Nelson Di Maggio

Todas las manifestaciones pictóricas que han aparecido en estos últimos sesenta años demuestran, en su genial inconformismo y en su desesperada ansiedad de comunicación, la vana tarea de alcanzar una expresión válida y permanente. No se trata de negar, como lo hará sin duda la rápida malevolencia de quienes se complacen en poner frívolas etiquetas, el formidable esfuerzo de los movimientos de nuestro siglo. Lo que quiero señalar es una crisis más profunda y esencial que se viene arrastrando desde hace tiempo: la del espíritu y la cultura occidentales, que la pintura registra con la precisión de un hiper sensible sismógrafo. El ciclo del arte occidental parece llegar a su término.

ESE INCOMPRENDIDO ORIENTE

La manera de ser occidental es el conocer. El *cogito ergo sum* cartesiano es la sintética codificación de una filosofía cuya característica es siempre un pensamiento dual: sujeto y objeto, afirmación y negación, ser y nada, immanencia

y trascendencia, materia y espíritu. De esta pragmática cómoda y simplificadora, surge el artista creador como un mistagogo que enlaza los extremos de ese dualismo; por eso se acuñó una expresión sumamente gráfica de tal actitud, *enfrentarse con*. Como si el pintor encontrara en la vida todas las posibilidades de comunicación resueltas y aplicara una convención plástica para ejecutar y hacer visible una realidad elusiva. El arte ha sido considerado como un instrumento del conocer, hasta tal punto que la inmensa convención renacentista de la visión perséptica, se convirtió en ley inmutable a la que durante siglos, el hombre occidental se sometió servilmente. Sería fácil documentar en qué medida los genios creadores escaparon a su potente influjo, pero sería aquí y ahora, una inoportuna digresión.

Si hoy cabe reflexionar sobre una posibilidad de muerte o resurrección de la pintura es porque se advierten signos evidentes de un cambio fundamental, tanto en el orden del sentimiento como de la idea. Para decirlo pronto: asis-

timos a la lenta orientación de Occidente.

Lo que comenzó siendo un sentimiento romántico de evasión y una urgente necesidad por lo exótico (el afán occidental por lo novedoso), como para que los impresionistas se enamoraran de las pobres estampas japonesas del *Ukiyo-e*, se convirtió en una lenta e implacable acción corrosiva que atacó la estructura misma de la civilización occidental. Los pilares de la razón y la personalidad, del conocimiento y la experiencia comenzaron a resquebrajarse. Y el hombre fluctuó entre dos opuestos inconciliables: el instinto o la reflexión. Cada vez más se angostaban los límites entrambos sin llegar a constituir una nueva solución. El hombre se encontró frente a un dilema de hierro: saltar o sucumbir.

PENSAR EN NO PENSAR

D. T. Suzuki ha dicho: "Todos sabemos lo que ha surgido de las ciencias occidentales, dialéctica, estudios históricos y todo tipo de análisis intelectuales. ¿No es hora que nos apartemos, por lo menos por un breve lapso, de todas estas actividades para dirigir nuestra atención a la manera oriental de pensar"? El mismo da una inmejorable respuesta: "No pensar en pensar es la manera oriental de pensar". ¿Qué significación tiene para nosotros este aparente juego de palabras?

El arte oriental no obedece a leyes autónomas como el occidental y siempre ha sido el resultado de una glosa de los sistemas filosóficos y religiosos. La actitud religiosa fue anterior al arte y tanto éste como aquélla fueron considerados una de las formas del espíritu universal, como lo era también la naturaleza, por encima de los cuales existía una cosmología que no pretende acceder al conocimiento por vías de la causalidad sino a través de una intuición existencial donde no hay objeto, en el sentido relativista de los términos, hay solo una "condición de ser" absoluta o más bien dicho "ser" que no puede definirse como ésto o aquéllo. Es algo que es no un algo en el cual ocurre la intuición existencial. Cuando se ve a sí mismo como reflejo en sí mismo, hay una intuición, y es a partir de esta intuición que el universo entero deviene existencia (Suzuki).

La dificultad para comprender una filosofía diametralmente opuesta a nuestra tradición especulativa y a nuestra sensibilidad, estriba en que la idea de contraste no existe y en que pueden coexistir ideas contradictorias sin que se anulen recíprocamente. Además utilizamos una terminología y un *modus operandi* que no se adecúa (y que casi siempre deforma) a las significaciones reales del pensamiento oriental. Así por ejemplo, el *conocer* de un oriental no tiene el significado lógico de un positivista; es también ser, verifi-

car, apoderarse de una experiencia que se resiste a ser intelectualizada.

EL SER DE LA OBRA DE ARTE

En un ensayo magistral sobre *Biología del Arte*, Weidlé habla de una fenomenología de la obra de arte, estudiando su ser como un ente ajeno al ser que lo produjo, otorgándole una existencia similar a los organismos vivos, con su capacidad de renovarse a la vez que siguen siendo ellos mismos. Jorge Romero Brest, retomando o coincidiendo con ese planteamiento, se refirió (en dos conferencias realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el 16 y 23 de julio de 1960), al mundo propio de la tela, diferente de la realidad y al del pintor, calificando al artista como un desencadenador de la realidad de la tela, "ese ser embozado al que debe tornar viviente".

Aunque coincido con las premisas de ambos autores no comparto totalmente sus conclusiones que tienen un sabor indistintamente romántico. Aparte de que siempre subsiste el cordón umbilical que une la obra al autor que la produjo, y aunque se objective y entre a ser patrimonio común, no es enteramente libre. El afirmar que un artista desencadena la realidad, así sea la realidad embozada de la tela, implica volver a implantar el dualismo tradicional, al aceptar la existencia de una realidad sobre la cual el artista actúa. La comparación con el mar sobre el que se desencadena una tempestad (la realidad) que utilizó Romero Brest, corrobora la vieja dicotomía mental, que precisamente se trata de superar.

Diría que el artista actual, que abandona todas las formas habituales de manifestarse ilumina o revela un aspecto de una realidad Única, que no es la del mundo exterior, ni la del pintor ni la del cuadro. Estas son fragmentos deleznable de una realidad indivisible, de un proceso en continuo devenir, en constante transmutación. No se trata del cuadro —espectáculo donde las formas plenas asfixian la tela rechazando la participación militante del observador. Este se convierte en protagonista y encuentra en el cuadro un habitáculo natural, un espacio receptivo donde se realiza la comunicación, un aparcamiento espiritual, para emplear una terminología cara al escultor Jorge de Oteiza. La obra de arte en lugar de ser un signo convencional de la idea, es más bien la génesis de la idea, una cosa viva, con potencia de creación. Trata de expresar las más altas inquietudes humanas por una gradual desaparición del mundo fenoménico apelando a una inspiración cósmica, como si intentara mostrar un subconciente primordial, un absoluto neutro e impersonal, incondicionado e incalificado; un presente sin fecha ni duración.

(Sigue en la pág 17)