

TRADUCCION

por Alain Robbe - Grillet

Cuando se abre la cortina, la primera cosa que se ve desde la sala —entre los pliegues de terciopelo rojo que se separan lentamente—, la primera cosa que se ve es un personaje vuelto de espalda que está sentado a su mesa de trabajo en medio del escenario intensamente iluminado.

Permanece inmóvil, sus dos codos y sus antebrazos descansando encima de la mesa. Su cabeza está vuelta hacia la derecha —a cuarenta y cinco grados más o menos— pero no lo suficiente para que se distingan los rasgos del rostro salvo un principio de perfil huidizo: la mejilla, la sien, el maxilar, el borde de la oreja... Tampoco se ven sus manos, aunque la posición del personaje permite adivinar su posición respectiva: la izquierda puesta de plano sobre las hojas dispersas, la otra sosteniendo una pluma, levantada en un instante de reflexión por encima del texto interrumpido. A cada lado se apilan en desorden gruesos libros, cuya forma y dimensiones son las de los diccionarios —en lenguas extranjeras, sin duda—, y probablemente antiguas.

La cabeza, vuelta hacia la derecha, está en alto: la mirada ha dejado los libros y la frase interrumpida. Está dirigida hacia el fondo de la habitación, al sitio en el que pesados cortinajes de terciopelo rojo disimulan, desde el techo hasta el suelo, algún amplio balcón acristalado. Los pliegues de los cortinajes son verticales y regulares, muy juntos unos de otros, aislando entre sí profundos huecos de sombra...

Un ruido violento reclama la atención en el otro extremo de la sala: golpes dados contra un panel de madera, con fuerza e insistencia suficientes para dar a entender que se repiten en ese momento cuando menos por segunda vez.

Sin embargo, el personaje sigue inmóvil y silencioso. Después, sin mover el busto, hace balancear su cabeza, lentamente, hacia la izquierda. Alta, así, su mirada describe todo el muro, que constituye el fondo de la habitación; un muro desnudo, es decir, sin ningún mueble, pero recubierto de madera sombría desde los cortinajes rojos

de la ventana hasta una puerta de medida corriente o quizás más pequeña. La mirada se detiene mientras los golpes resuenan nuevamente, tan violentos que se cree ver temblar el panel de madera.

Los rasgos de la cara continúan invisibles a pesar de su cambio de orientación. En efecto, después de una rotación de noventa grados aproximadamente, la cabeza ocupa ahora una posición simétrica de la del comienzo en relación al eje común de la pieza, de la mesa y de la silla. Puede verse, pues, un perfil esfumado, la otra mejilla, la otra sien, la otra oreja, etc...

Una vez más golpean a la puerta, pero más débilmente, como una súplica última, o como sin esperanza, o bien con una calma nueva, o inseguramente quizás, o no importa cómo. Algunos segundos más tarde se oyen pasos graves cuyo ruido va

decreciendo poco a poco en el corredor.

El personaje vuelve de nuevo la cabeza hacia las cortinas de la derecha. Silba, entre dientes, algunas notas de lo que debe ser una frase musical —alguna melodía popular— pero deformada, discontinua, difícilmente identificable.

Después de un minuto de inmovilidad silenciosa vuelve a dirigir los ojos hacia la obra.

La cabeza se agacha, se redondea la espalda. El respaldo de la silla está formado por un cuadrado rectangular, completado por dos barras verticales que sostienen, en el centro, un cuadrado enteramente de madera. Se oyen, más distocadas todavía, algunas notas del estribillo silbado entre dientes.

Bruscamente el personaje alza la cabeza en dirección a la puerta y se inmoviliza, tendido el cuello. Continúa así algunos largos segundos, como en acecho.

Henry Miller se confiesa

Sí, me he apartado, en el sentido chino de la palabra.

Trabajo, pero he alcanzado la seriedad, la paz conmigo mismo. Si es cierto que he anclado en Big Sur también lo es que nunca me reconciliaré con el modo de vida americano.

Para mí ningún misterio es más insondable que el de mi celebridad. Nunca se me ocurrió la idea de exhibirme en primera fila. Sin embargo toda clase de gentes me acosa con los consabidos estribillos: "Miller, lea esto, escriba aquello otro..."

Lo que me molesta más, ahora, es la imposibilidad de salir en busca de un cafetín y hablar con gentes sencillas. No hay cafés en Big Sur, sólo un enorme y luminoso restaurant. ¿A quién se le ocurriría meterse en él? Oh, sí, me gustaría ir, como antes, al Café de la esquina. Hace años, verdaderamente, que no sé lo que es una conversación interesante. Eso es, en realidad, lo que más echo a faltar.

En 1928 me fijé, como programa de trabajo, escribir durante siete años. De hecho, para terminar el

trabajo previsto he necesitado treinta.

Existen muy pocas probabilidades de que mis libros se editen nunca en Estados Unidos o en Inglaterra. Es cierto que he recibido ofertas de editores que esperaban poder burlar la censura dando de ellos versiones expurgadas. No he aceptado ninguna proposición de ese tipo.

Nunca he escrito por dinero. No hubiera podido. Confieso que he sufrido la tentación de hacerlo, pero nunca he sido capaz de ello. Tampoco he podido escribir novelas. Simplemente, he novelado mi propia vida.

Yo soy la antiliteratura en el mismo sentido en que Ionesco es el antiteatro. La idea de hacer un acto de fe literario me parece en sí misma odiosa. Aborrezco la literatura. Escribir libros me horroriza. Se podría vivir perfectamente sin nueve de cada diez libros que se publican.

Soy enemigo del trabajo. Creo en la creación. También el pensamiento me horroriza. ¿Quién piensa? Nadie. Separar el pensamiento de la sensación es amputarse, disminuirse.

En este número

Alain Robbe-Grillet - II.
Miller - Mario Arregui -
Idea Vilariño - Hugo García Robles - Saul Ibarгойen Islas - J. Carmona
Blanco - Benito Milla -
Mario Benedetti - Antonio Ferrés - Rodolfo Alonso -
Ricardo Latcham - Ernesto Maya (h.).

Todo cuanto he escrito en mis libros prohibidos es cierto. No he realizado transposiciones. Todo me sucedió en verdad. Tal vez haya exageraciones, pero cuando las gentes me dicen que nunca pude reunir tantas experiencias, a mí me parece sencillamente haber tenido mi parte de existencia normal. Si se profundiza un poco en la vida de los otros se aprecia que, más o menos, han tenido la misma vida que uno. Lo que ocurre es que las gentes no están acostumbradas a ver esas cosas escritas.

A veces me han calificado de santo, pero eso es falso. No tengo tiempo para los santos. Un santo es una especie de fracasado. Por lo demás, tampoco soy un sabio. Los sabios son un poco tristes, melancólicos. Para mí, en cambio, toda la vida es alegría. El hombre occidental carece del sentido del humor y lo que yo quisiera es que las gentes vieran en mí a un hombre totalmente liberado. Porque un hombre, un hombre de verdad, no necesita gobiernos, ni leyes, ni barcos de guerra, ni bombarderos, ni policías.

HENRY MILLER

Traducción...

por Alain Robbe-Grillet

(Viene de la 1ª pág.)

No obstante, ni el más mínimo ruido es perceptible en la sala.

El personaje se levanta con precaución, desplaza su silla evitando arrastrarla o que toque el suelo y se dirige con pasos apagados hacia las cortinas de terciopelo. Separa ligeramente el borde exterior, del lado derecho, y mira hacia fuera en la dirección de la puerta, hacia la izquierda. En este momento se distinguiría, pues, su perfil izquierdo de no hallarse oculto por el pliegue de tela roja que la mano acerca a la mejilla. Por el contrario, pueden verse ahora, diseminadas sobre la mesa, las hojas de papel blanco. Hay gran número de ellas y se amontonan parcialmente unas sobre otras. Las de más abajo, cuyos ángulos rebasan por todos lados de manera muy irregular, están recortadas por las líneas de una escritura pulcra y ceñida. La que está encima de todas, única enteramente visible, sólo está escrita a medias y termina en medio de una línea con una frase interrumpida, sin ningún signo de puntuación después de la última palabra.

A la derecha de esta hoja aparece el borde de otra: un triángulo muy alargado cuya base mide aproximadamente dos centímetros y cuya punta aguda avanza hacia la parte posterior de la mesa, la parte en que están los diccionarios. Todavía más a la derecha, más allá de esa punta, pero dirigida hacia el lado de la mesa, otra esquina de página rebasa toda la anchura de una mano. También presenta una forma triangular, similar a la mitad de un cuadrado—cortado siguiendo una diagonal—. Entre el extremo de este último triángulo y el diccionario más cercano hay colocado, sobre la madera lustrada de la mesa, un objeto blancuzco grueso como el puño: un pedrusco pulido por el desgaste del tiempo, cóncavo como una especie de copa de gran espesor, —mucho más espesa que honda— y de contornos irregulares y redondeados. En el fondo de la depresión, el extremo de un cigarrillo está aplastado entre cenizas. En su parte sin quemar el papel conserva las trazas muy aparentes de "rouge". Sin embargo el personaje presente en la escena es, evidentemente, un hombre: cabellos cortos, chaqueta y pantalón.

Levantando los ojos se comprueba que ahora está de pie, delante de la puerta, de cara a ella, es decir, dando siempre la espalda a la sala. Se diría que pretende saber algo que estaría pasando del otro lado del panel. Pero ningún ruido llega hasta la sala. Sin volverse, el personaje retrocede hasta la rampa sin dejar de mirar a la puerta. Cuando llega a proximidad de la mesa pone la mano derecha sobre una esquina de la misma y...

"Más despacio" —dice en ese momento una voz en la sala—.

Es alguien que, sin duda, habla sirviéndose de un altavoz, pues las sílabas resuenan con un volumen anormal.

El personaje se detiene. La voz continúa:

"¡Más despacio ese movimiento! Vuelta a empezar partiendo de la puerta. De, primero, un paso hacia atrás —uno solo— y quédese inmóvil durante quince o veinte segundos. Después prosiga usted retrocediendo hacia la mesa, pero mucho más lentamente."

El personaje está, pues, parado ante la puerta, de cara a ella, siempre volviendo la espalda. Se diría que pretende oír algo que estaría sucediendo detrás del panel. Ningún ruido llega hasta la sala. Sin volverse, el personaje da un paso atrás y se inmoviliza de nuevo. Al cabo de un rato vuelve a ponerse en movimiento retrocediendo de espaldas hacia la mesa donde su tarea le espera. Retrocede muy lentamente, con pasos menudos y regulares, silenciosos, mientras continúa con la mirada fija en la puerta. Su desplazamiento es rectilíneo, uniforme su movimiento. Por encima de las piernas, que apenas si se las ve moverse, el busto está perfectamente rígido; también los brazos, algo separados del cuerpo y arqueados.

Cuando llega cerca de la mesa pone la mano derecha sobre la esquina de la misma y, para recorrer el borde lateral izquierdo, cambia ligeramente su dirección. Guiándose por el borde de madera va progresando perpendicularmente a la rampa... después, pasada la esquina, paralelamente a ésta... entonces se sienta sobre su silla ocultando con su ancha espalda las hojas de papel dispuestas delante de él.

Mira las hojas de papel, después las cortinas rojas de la ventana, luego la puerta de nuevo; vuelto de ese lado pronuncia cuatro o cinco palabras indistintas.

"¡Más fuerte!" —dice el altavoz en la sala.

"Ahora, aquí, mi vida, todavía..." —pronuncia la voz natural —la del personaje— sobre el escenario.

"¡Más fuerte!", dice el altavoz.

"Ahora, aquí, mi vida, todavía..." repite el personaje elevando el tono. En seguida vuelve a enfrascarse en su obra.

ALAIN ROBBE-GRILLET

Versión castellana para DES-LINDE por B. M.

Robbe-Grillet o la antinovela

Alain Robbe-Grillet es, no sólo el teórico de lo que se ha dado en llamar en Francia "nueva novela", sino un novelista que trata de ejemplificar con sus obras sus ideas. Su novedad principal consiste en la utilización del lenguaje de manera tal que los resultados respondan parcialmente a los de la fotografía. Su modalidad narrativa supone el relato objetivo y en superficie, modalidad que permite todas las exploraciones externas pero cuyos resultados son monótonos e irrelevantes.

Es la suya una técnica de evidente filiación cinética y que deriva de los prestigios ya bastante sobados de la imagen. Aplicaciones radicalmente distintas de las suyas han realizado algunos novelistas norteamericanos. Para éstos la lección más importante suministrada por el cine radicaba en el dinamismo de la imagen, no en su opacidad. Los textos de Robbe-Grillet, en cambio, son esquemáticos y helados, como esos irreprochables laberintos tan minuciosamente trabajados por Vassarely.

Su teoría de "la destitución de los viejos mitos de la profundidad" lo conduce fatalmente a una visión lineal del mundo, por cuya superficie pasea una mirada sin pasión, como abstraída. "El hombre mira al mundo pero el mundo no le devuelve su mirada", lo que quiere decir que toda comunión metafísica entre el hombre y las cosas queda abolida y, por lo tanto, al "rechazar la comunión el hombre rechaza también la tragedia". Así, pues, la correspondencia entre el hombre y las cosas se interrumpe, se torna insignificante, muda, vacía. Accedemos entonces a un universo opaco y casi fantasmagórico en el que también parece haberse instalado un gran silencio. El silencio, precisamente, de las cosas que están allí pero sin "ninguna referencia sentimental, sociológica, freudiana o metafísica". Esta sensación de girar en espiral sin rumor y sin destino está cabalmente expresada en "Dans le Labyrinthe", la más reciente novela de Robbe-Grillet.

Contra la aventura de Francis Ponge, consistente en una integración íntima, humilde y profunda del hombre con las cosas, la proposición de Robbe-Grillet es más radical en su diferencia pues tiende a eliminar toda relación moral, espiritual, simbólica o simplemente retórica entre el hombre y lo que le rodea.

"El adjetivo óptico, descriptivo, aquel que se contenta con medir, situar, limitar y definir señala probablemente el camino difícil de un nuevo arte de la novela", dice Robbe-Grillet. Naturalmente, este nuevo arte es una transposición de los descubrimientos que desde hace bastantes años está incorporando el cine a la técnica narrativa. No es seguro, sin embargo, que esa adquisición constituya, por sí misma, el elemento infalible con el que la novela se salve de sus tantas veces profetizada ruina.

Sobre lo que parece no existen tantas dudas es en cuanto al destino que les espera a los novelistas como Robbe-Grillet, que difícilmente podrán interesar al gran público. La utilización deliberada y sistemática de un procedimiento óptico, que se contenta solamente con medir, situar, limitar y definir es irrelevante y aburrido; conspira, no solamente contra la tradición de la novela, sino contra la novela misma. Su exasperación didáctica, su prescindencia del héroe, su neutralidad en relación con las cosas, los colores y el contorno social determinan, en fin, una opacidad inhumana a la que raramente podrá consentir el lector. Es más probable que, debilitado el furor polémico, los nuevos novelistas retengan solamente de esta técnica, discutiblemente revolucionaria, aquellos elementos que puedan integrarse en sus obras sin obligarles a distorsiones demasiado graves. Después de todo, es lo que parecen estar haciendo. De ahí que los textos de Butor y Marguerite Duras se distancien de los de Robbe-Grillet, ganando en intensidad lo que pierden en esquematismo. Para estos autores no se trata sólo de deshauciar un realismo demasiado adscrito a fórmulas convencionales y gastadas para cambiarlo por un vacío nuevo y perfecto. De lo que se trata es de colmar el vacío, o, de otra manera, de luchar contra el vacío, una de las condiciones esenciales de la novela.

B. M.

Evocación de Líber Falco

por Mario Arregui

Líber Falco murió en noviembre de 1955. Pocos días después, Mario Arregui publicó en "Marcha" unas páginas apresuradas y conmovidas que tituló "Imagen del amigo". Esas páginas le parecieron a su autor insuficientes, y escribió otras para complementarlas. Casi sin querer, redactó así un pequeño libro testimonial sobre Falco. De este libro —que Arregui, según nos dice, corregirá y publicará "algún día"— nos complacemos en adelantar dos fragmentos.

Después de

ver a los astros que rutilan
y no saber qué preguntar ni
[qué decir,
y confundir las hambres...

después de estar sentado en una orilla del mundo, después de buscarse, desasido, la frente hacia la madrugada, puede el poeta, ya en el día, sentirse renacer, y decir:

Oh Tierra. Oh nave solitaria,
soy tu hijo fiel
y no te olvido.

Y decirlo alegre; o, tal vez,
Triste, alegremente.

No hay poema de Falco que lo desdiga, no hay verso que no sea muy suyo. ¿Cómo, entonces, el "ido", el "sonámbulo", se declara hijo de la Tierra? La contradicción es sólo aparente: Falco, hombre de miedos antiguos (miedo a la muerte, a la Idea de Dios, a la locura, al mar...), fue en verdad, como pocos, hijo de la Tierra —de la Tierra que solitaria navega un rincón del Universo y de la Tierra que nuestros pies pisan, que con paciencia nos espera y que el mar rodea y ataca—. De tal filialidad debo decir algo.

Pero quiero advertir aquí que estas páginas —lo mismo que las ya escritas y que las que intentaré en jornadas por venir— rehusarán ser de exégesis literaria. La Poesía, opino, no admite la vivisección, y menos aun la poesía de Falco. Continuaré apuntando al hombre, a la imagen del amigo; copiaré versos no para glosarlos sino, como hasta ahora, para que se oiga la voz del poeta, en un plano al que no podrían llegar nunca los mayores esfuerzos de mi prosa.

Falco fue un ser extraordinario en quien —ya lo he dicho— dimensiones del niño siguieron viviendo hasta una edad en que los

seres comunes las hemos dejado morir; fue además —también lo he dicho, de algún modo— un hombre de viejas sabidurías; tuvo asimismo —acabo de decirlo— un alma no cerrada a los antiguos miedos de la especie.

Varias de aquellas dimensiones se le realizaron en la filialidad, en la permanencia intocada de sentimientos filiales. Es posible afirmar que siguió siendo siempre hijo; pero su filialidad no pudo, por estar hecho él con el material nobilísimo con que lo estuvo, mantenerse referida sólo a padres humanos, a una ciudad, a una raza, a formas de un destino histórico... Su verso, por tanto, no lo miente. Verdadero es que, llevado como de la mano por esa filialidad mansamente desbordada, llegó a sentirse hijo de la Tierra, con devoción fiel de hijo adulto y con apegos de hijo niño.

Quiero solamente
en bautismos de alegrías y de
[dolor,
apretarme a la Tierra
bajo el ala quebrada del
[desvelo.

No es ésta la Tierra inmóvil y central de Ptolomeo y de los arrogantes teólogos que incendiaron a Bruno —la Tierra privilegiada, or-

gullosa hasta la soberbia y madre de orgullos, enclavada en el foco de las preocupaciones de Dios—. Es, sí, la Tierra destronada de Cópernico y de quienes prosiguieron su obra de cósmica humillación; es la nave solitaria a la que Falco dice no sin ternura piadosa no te olvido, es la madre, cuando lo es de verdad, de hombres buenos y humildes que desposan la tristeza, que saben que todos somos números de un mismo desamparo, que a veces llevan como una dolencia la lejanía de Dios... De ella supo ser hijo —como pocos, reitero— el hombre sumiso a su destino y a la estatura de su melancolía que fue Falco, y la bondad y la fraternidad que lo llenaban, que le estaban siempre como sobrando, deben ser consideradas en parte, a mi juicio, como movimientos de un corazón filial: no se es tan hondamente hijo sin ser también, honda y casi fatalmente, hermano, muy hermano de quienes conviven las cortas alegrías y las penurias en esta Tierra a la deriva.

Ya por dos veces me referí a la fidelidad de Falco al recuerdo de los amigos muertos; pero creo que el tamaño de ella obliga a retomar el tema. Tan grande era esa fidelidad, y tan honda y constante, que podía sorprender a quienes no lo conocían bien y que debemos considerarla uno de los rumbos más porfiados de su corazón.

"Morir es simplemente no haber nacido", han dicho muchos. Esto, que puede ser aceptado por un pensamiento matinal, es rechazado con escándalo por el alma. Falco —consecuente siempre al alma y más discípulo de la noche que del día— se empeñó desde que Cuesta y Piccatto fallecieron (marzo de 1943 aquél, febrero de 1944 éste) en una lucha obstinada y patéticamente desigual: quería —creo yo, aunque tal vez él no lo

sintiera así— defender a sus amigos de esa marea de olvido que ya como empujando hacia atrás a los muertos, como barriéndolos hacia una nada de seres no nacidos. "Los muertos de la amistad de Líber Falco no mueren: siguen viviendo en ese monólogo que les dedica el poeta", escribe Rodríguez Monegal en su excelente nota sobre la poesía de Falco, trabajo que ya cité y que volveré a citar. En su vida de hombre, Falco fue más allá de "ese monólogo" que el crítico observa en el poeta: pedía y hasta exigía (con gran delicadeza, claro, pero también con gran insistencia) la colaboración de todos nosotros para convertir en coro al monólogo. "Piccatto siempre decía que..." —comenzaba de pronto. "Me acuerdo de una vez —colocaba en una pausa de la conversación— en que Cuesta estaba sentado ahí, en esa silla en que estás vos, y no habló en toda la tarde, pero estaba muy bien y muy contento." —y sonreía dulce y tristemente. El —que nunca pedía nada para él— pedía: "Tenés que escribir sobre Piccatto", "Deberías hacer una nota sobre Cuesta", "El 26 del mes que viene hace fecha de Piccatto; tendríamos que hacer algo". Y era capaz de decir estas o parecidas frases tantas veces que al final alguno decidía escribir algo, y algún otro prometía hacerlo sólo para dejarlo contento, y alguno llegó a decirle una vez que no se pusiera cargoso.

Ahora, muerto también el más cuidadoso pastor de sus memorias, siento que Cuesta y Piccatto están —si no más muertos, porque la muerte instala toda su medida en el mismo momento en que se detiene un corazón— más como a merced de la muerte. Yo, esta noche, pienso en ellos de un modo como tal vez no pensaría si Falco viviera...

Idea Vilariño: Dos Poemas

No te amaba
no te amo
bien sé que no
que no
que es la luz
es la hora
la tarde de verano
lo sé
pero te amo
ahora te amo
hoy
esta tarde te amo
como te amé otras tardes
desesperadamente
con ciego amor
con ira
con tristísima ciencia
más allá de deseos
o ilusiones
o esperas
y esperando no obstante
esperándote
viendo
que venías

por fin
que llegabas
de paso.

Por allá estará el mar
el que voy a comprarme
que verá para siempre
que aullará llamará
extenderá las manos
se hará el manso el hermoso
el triste el olvidado
el azul el profundo
el eterno el eterno
mientras los días se vayan
la vida se me canse
el cuerpo se me acabe
las manos se me sequen
el pelo me blanquee
el amor se me olvide
frente a su luz
su amor
su belleza
su canto.

Cultura

Y

Música Popular

por Hugo García Robles

El oyente que recorre hoy el dial de su receptor habrá podido apreciar una fisonomía disintina, un nuevo carácter en los programas musicales que tiende a acentuarse cada vez más.

Al margen de la consideración obligada en torno a la escasa difusión de la llamada música clásica o culta, prevalece en las audiciones radiales una mayoría aplastante de variadas expresiones populares que se caracterizan por un absoluto mal gusto, frialdad y otros aspectos negativos.

Si existe como posibilidad o ambición alcanzable la idea de una cultura popular, el nivel tristemente bajo de la música que se irradia a cada instante obliga a una reflexión.

Una verdadera cultura popular no se impondrá solamente alfabetizar e incorporar a la masa de las formas y tradiciones cultas. El supuesto que valida una empresa de este tipo es la convicción en el posterior traslado de aquellas esencias y significaciones cultas a las formas propiamente populares de expresión.

Entre los estratos culturales culto y popular caben aproximaciones diversas que será siempre beneficioso estimular.

La difusión masiva de mala música popular es en cierta medida un fenómeno paralelo a la escasa audición de música culta que señaláramos antes. Una especie de principio de los vasos comunicantes que también vale para las opiniones, ideas y preferencias.

No deseamos significar que la causa del bajo nivel de la música popular está en la escasa difusión de música culta. Ambos hechos forman parte de un cuadro más vasto, responden a causas más lejanas y más próximas a la vez. Son dos síntomas distintos de un mismo cuadro clínico que especialistas dignos de crédito han señalado como la enfermedad de la sociedad contemporánea.

Aquí atenderemos a un aspecto mínimo de tan vasto asunto pero

que no obstante su limitado enfoque impuesto por el tema ofrece algunos importantes elementos del cuadro total.

TECNICA Y CULTURA.

Resulta redundante repetirlo pero es necesario decir una vez más que vivimos una edad de tecnificación.

La técnica moderna ha invadido con su poderoso y efectivo en cuanto pragmático impulso todos los rincones de la actividad humana. Puesto su norte en la eficacia ha creado instrumentos capaces de las mayores proezas de la acción, herramientas que sólo una orientación hacia fines estimables hará rendir frutos beneficiosos. Aunque resulta justo consignarlo esta adecuación de los fines a los medios resulta día a día más espinosa.

De todas las artes posiblemente la música haya resultado la más tocada por el aparato técnico de la ciencia aplicada moderna.

No obstante la ilusoria idea de concebir el arte musical como el ingrátido y casi irreal por excelencia, su vulnerabilidad ante lo tecnológico comprueba definitivamente que la sustancia musical, la materia de que está hecha la música, tiene una realidad tan concreta como el mármol, la palabra, la pintura o cualquiera de los elementos que manejan las otras artes hermanas.

En verdad la música, consecuentemente con su vieja tradición de hija directa de las matemáticas, encuadra en cuanto sonido en un capítulo de la física. El aire en movimiento, una cuerda frotada o pulsada, una membrana percutida, genera vibraciones que constituyen un fenómeno físico perfectamente diferenciado.

Pero los recursos señalados compiten hoy en día con los medios científicos electrónicos. La cinta magnética, el disco, la radio, la televisión y aún el cine, han invadido el fuero de la música y han dejado sobre ella en menor o ma-

yor grado su impronta de distinto signo y valor.

La reproducción musical a base de grabaciones, especialmente en cinta, ha alcanzado una tal importancia que ya se ha independizado dentro del tronco secular del arte de los sonidos una nueva disciplina: la música electrónica. Sin dejar de lado todas las diferentes circunstancias que han prolijado y provocado este alumbramiento no debemos perder de vista que es en definitiva la existencia de una ciencia electrónica la que lo ha hecho posible.

Desde otro ángulo es probable que sea ésta la cabecera de puente para dignificar la conquista técnica y apoyándose en ella otorgarle a través de un lenguaje artístico condición humana.

TECNICA Y NEGOCIO.

Pero la actividad de grabación con carácter comercial, encarada como un negocio, es la que interesa fundamentalmente si se piensa en la música popular.

El disco en combinación con la radiotelefonía alcanza una acción tan amplia y eficaz que encarada con auténtica finalidad cultural sus posibilidades son prácticamente ilimitadas.

En la medida que el disco se constituye en motivo de una actividad comercial de alto vuelo, acorde con la tecnificación y perfeccionamiento de los negocios esta posible obra didáctica queda seriamente deteriorada.

El servicio de este móvil comercial significa toda una distorsión en el terreno de la música popular. Los compositores y arregladores que normalmente vierten su producción en el género quedan comprometidos en la cadena discográfica comercial. El mercado que es abarrotado de novedades a un ritmo que es juicioso calificar de desenfrenado necesita de una verdadera asamblea de proveedores. La producción en masa llega también hasta las melodías y canciones y así se comprende que cosa suele expedirse bajo el rubro "cha-cha-cha", "Rock and roll" y otros nombres igualmente recientes y significativos.

Las novedades deben ser de fácil comercialización. Esto explica la tediosa homogeneidad que reina en medio de una aparente diversificación de estilos y formas.

Una observación ligeramente atenta podrá comprobar que la popularidad o el éxito de una canción o ritmo, o menos todavía, determinado recurso vocal o instrumental, son repetidos y reiterados hasta la saciedad. En rigor todo éxito constituye un verdadero género.

El control del gusto del público es tarea necesaria pero no difícil. Una civilización como la nuestra no tiene gran dificultad en ello y ha avanzado tanto en este sentido que los Institutos de Opinión Pú-

blica pueden ya casi dictaminar resultados electorales sin necesidad de urnas ni votaciones. Así también ha quedado degradada la idea de la democracia a una especie de juego competitivo de apuestas y posibilidades.

Este sentido de la competencia actúa como estimulante en las audiciones que se caracterizan por dar una verdadera nómina de la ubicación de los "éxitos" en el consenso general.

Las audiciones radiales han registrado una evolución que señala una mayor capacitación comercial referida a la promoción de discos. Desde las audiciones confeccionadas en base a pedidos se ha llegado a las numerosísimas programaciones construidas por la voluntad del "discjockey".

El personaje así llamado domina totalmente el panorama de la difusión de música popular. No solamente tenemos su voz en los programas radiales sino que los diarios también acogen en amplios espacios sus notas y comentarios vendedores de más discos.

Estimulados por esta máquina que incluye desde el compositor hasta el discjockey una adiestrada concurrencia de voluntades enderezadas hacia un mismo fin, los éxitos de discos se suceden uno tras otros en una febril continuidad que es sin duda su ley de vida. Sujetos a la más estricta novedad como aliciente y virtud, envejecen en brevísimo tiempo y deben ser suplantados por otros nuevos e iguales en un continuo devenir.

ETICA Y CULTURA.

¿Qué sentido tiene este éxito, esta preferencia por una música de tan mal gusto?

Hemos dicho que los programas radiales son confeccionados por el "discjockey" quien los hace utilizando los discos más escuchados, es decir los que el gusto popular ha consagrado y elegido.

Pero, ¿ha elegido realmente el público?

Tenemos serias razones para sospechar que no. En la civilización de la imagen sonora o acústica, de la radio, el disco y la televisión, la gente suele padecer o incorporar lo que está previamente determinado por un "status" complejo que le es ajeno y donde todo pesa menos consideraciones o escrúpulos, con relación a la mercadería ofrecida, que es, accidentalmente musical.

Es difícil suponer elección en un clima saturado por la misma chata e indiferente expresión musical. Pobreza absoluta que llega a todos los sitios ahora que una nueva conquista técnica como la radio portátil pone en la calle y en el autobús su voz fastidiosa. El hombre padece el atractivo de lo mecánico técnico como una especie de megalomanía. La radio portátil, abulta tanto como un libro pequeño y no

Pasa a la pág. 5

P o e m a s

por Saúl Ibarгойen Islas

CIUDAD

Eres mi patria difícil,
tienes un nombre
que huye de la boca;
has salido del humo,
de las aturdidas épocas
de mi infancia.
Para aprender los caminos
escondidos en tus calles,
resolvi que mi pie desnudo
te oprimiera lentamente.
Pero qué hacer,
si niegas tus raíces,
si en tu aliento se mezclan
ruidos lejanos,
desórdenes que ocurren
como algo inevitable.
Apremiado por tus formas incansantes,
contemplo el cielo verde
anunciador del otoño,
y me acerco
al agua cambiante que rodea
tu cintura imprecisa,
castigada por recuerdos.
Cuando el cielo cae
en tus altas chimeneas,

en tus ventanas y en tus vidas numerosas,
deviendes distinta,
con la hermosura de un milagro provisorio:
es el momento donde recupero
las palabras colocadas sobre el mundo
y un sentido de las cosas que he canjeado
por más amplias intenciones de ternura.
Casi un reino
me pareces,
tan distante,
abandonada como un sol
muy joven en la hierba.
Y mi pie desnudo te persigue,
te acosa con su rueda interminable:
Ahi tu barro, el vértigo,
los restos del hombre,
los animales rotos,
las flores aplastadas,
el verano comiendo de tus playas,
el desesperado océano
de los nervios confundidos,
tu nombre de humo que escucho en mi boca.
De tal manera
yo te reconozco,
mi pequeña y difícil
patria irremplazable.

PLAZA ZABALA

No te puede interesar
que yo me acerque,
que aborde velozmente
tu silencio descuidado,
y que haga en tus esquinas
recuento de mis fuerzas
para así distribuir las
entre tanto cansancio.
Es tu nombre una altura de bronce,
una sosegada alarma de pájaros,
que el amor y el olvido cruzan
como el jadeante llamado de los barcos.
Mi placer está en que me recibas
como si nadie más te descubriera
o pasara a tu lado.
Llego a tus orillas de piedra manchada
cuando la tarde se oxida lentamente
sobre el ancho río cercano.

No exagero al conferirte
categoría de isla
con tu gruesa arena rosada,
las extrañas palmeras
llegando de otro sueño,
las palomas rumorosas y sensuales,
los niños cubriéndose con trocitos de sol
y los hombres y mujeres que te buscan
y se aman.
Pese a mi dulzura
siempre entro en tí casi brutalmente,
temiendo romper el límite de rejas
que te preserva pura y solitaria.
Tu nombre fue traído a través de muchos años,
lo que te hace más ágil que tú misma,
más joven que tu historia.
No veo en otra parte
la razón de tu misterio,
de tu imposible interés por mi presencia.
Y de ahí también por qué me acerco
a entregarte mi cansancio,
y a beberme tu cada vez más íntimo
silencio descuidado.

ANCIANO

EN UN PARQUE

Los árboles derraman
sombas en tu cara,
una luz inerte
se acerca a tus miradas.
A cada instante
regresas al pasado,
como la serpiente
que quiere morder
por última vez
su propia cola.
La exlinguida geografía de la infancia
es ahora una vereda, una plaza
y un parque con sus bancos claudicantes.
Te sientas, caminas, tu bastón
aparta las hormigas entusiastas,
marca el itinerario
que no pudiste recorrer
de otra manera.
Qué tonto resultó,
después de este tiempo
y estos días,
de los horarios infaltables,
de las profundas lágrimas,
qué tonto resultó
sentarse a descansar
sin el goce del cansancio,
y empezar a suponer
que el polvo a nuestros pies
guarda un motivo,
que no hemos sido
tan necesarios,
que el universo y la ciudad,
los parques y las fábricas,
existen sin nosotros,
que el aire ya estaba sin nosotros,
que las hojas caerán
donde estuvimos,
que el dolor seguirá
y no estaremos,
y que grandes multitudes
gritarán nuestro silencio.
La sombra de los árboles
continúa en tu rostro.
Desde el polvo surge un perfume
que parece acercarte
a la tierra.

Cultura y Música Popular...

(Viene de la pág. 4)

tiene el inconveniente de exigir de nosotros el esfuerzo de leer. Ante la perfección técnica abdicamos de nuestra voluntad y pensamiento. Cuando en la confitería o en el bar el joven introduce la moneda en la consola traganiqueles no sabe hasta qué punto la máquina está eligiendo por él; inocentemente el brazo del tocadiscos descenderá con puntualidad sobre el éxito del momento.

No hay, por lo tanto, elección. No existe en consecuencia verdadera cultura, que no es otra cosa que una elección hecha de acuerdo con una determinada escala de valores.

Lo que la radio trasmite no es fruto caprichoso sino la resultante de un orden de cosas establecido. Auténtica imagen musical de una situación crítica que involucra todos los aspectos superiores del pensamiento y de la acción de una sociedad, y es por lo tanto el reflejo del esquema mental y animico de la mayoría de sus miembros.

La gravedad de la baja calidad de la música popular estriba en que no se agota en un simple problema de mal o buen gusto, en preferencias subjetivas lógicamente controvertibles.

Hay una coherencia previa que adecúa la frivolidad y desinterés de esa música con el cinismo y el desarraigo social. Hay un hecho significativo que no se ha señalado hasta ahora con bastante fuerza: en todas las películas que se ocupan de la desorientación de la juventud se ha incorporado como elemento estilístico clásico de ese tipo de obras la consola traganiqueles con su grey de adoradores en torno.

El éxito del momento, el disco de más venta se apoya en una parodia de elección. Esta parálisis de la capacidad de elegir provocada por la máquina publicitaria es de una gravedad extrema. La esencia de la libertad como valor ético brilla cual pura expresión de sí misma en la capacidad de elegir. Cuando no hay elección no existe prácticamente vida del espíritu. De allí la importancia que reviste conservar en medio de todas las limitaciones de la actividad diaria, del minuto impostergable y prefijado por las obligaciones menudas, el refugio de la libertad, alma de la creación artística.

HUGO GARCIA ROBLES.

El Tema de la Decadencia en la Literatura Dramática Contemporánea

por J. Carmona Blanco

Dentro de la literatura dramática contemporánea, llama la atención una particular coincidencia temática que involucra, por lo menos, a un grupo de autores todos ellos importantísimos.

La referida coincidencia es como una coordenada tendida sobre fronteras y continentes, atraviesa circunstancias y paisajes distintos. Pese a lo cual uno de algún modo a aquellos autores, entre los que figuran varios "padres" de teatros nacionales, en una especie de palpación universal.

Nos estamos refiriendo al que nos parece adecuado denominar "tema de la decadencia". Objeto cuyos límites es preciso señalar de inmediato para una mejor comprensión de lo nombrado.

En primer lugar debe desecharse toda relación con el una y otra vez llamado "teatro decadente". Este último, en todos los casos de sus múltiples latitudes, no ha merecido tal apelativo a causa de una preferencia temática, sino por haber sido parte integrante de una situación. Dicho de otro modo: El llamado teatro decadente no lo es por poseer la decadencia como tema, sino por llevarla en su sangre como enfermedad. Exactamente todo lo contrario de la literatura dramática a la que estamos mencionando.

Si, como se ha dicho, basta ver con claridad las circunstancias de una situación, para que ésta quede automáticamente superada, entonces es fácil comprender que la literatura dramática cuyo tema es "la decadencia", posea precisamente una virilidad única. De tal modo queda este aserto confirmado por los hechos que, como se verá, hallamos justamente el tema de la decadencia en la raíz misma de las más vigorosas dramaturgias actuales.

Ya en el terreno de los hechos, y tomando el extremo de la coordenada desde la propia iniciación del presente siglo, la coincidencia temática de la decadencia nos permite establecer una nómina de autores que llama la atención por sí misma: Strindberg, Chejov, Florencio Sánchez, O'Neill, Lenormand, Priestley, O'Casey, Clifford Odets, García Lorca, Tennessee Williams, Arthur Miller, Camus. Y si bien el hecho de que en esta nómina encontremos presentes a

representantes de casi todas las dramaturgias de mayor incidencia actual pueda ser atribuido a una, si se quiere lógica, consecuencia de volúmenes; no es posible pasar por alto una evidencia más singular: Son precisamente los valores más encumbrados de esas dramaturgias los que se involucran en esta coincidencia temática de la decadencia.

Naturalmente que no todos se inscriben en un mismo grado. No en todos estos autores la decadencia es la substancia casi exclusiva de sus obras. Tal vez semejante afirmación sólo podría ser hecha a propósito de Chejov, Lenormand y aún de Williams. Mas esto mismo nos lleva de la mano hacia un análisis más detallado, el cual contribuirá al mismo tiempo a una mejor fijación de nuestro tema.

De todos los géneros literarios la dramaturgia es sin duda alguna el menos abstracto. Entiéndase con ello que la literatura dramática es el género al que le está absolutamente prohibido convertir en abstracciones las generalidades que individualizan sus prototipos. No se está diciendo que tal prohibición no rija o no sea asimismo saludable para la novela, el cuento o la narrativa. Ocurre que en estos últimos aquel error suele estar muy frecuentemente compensado y aun superado por otros factores: importancia del tema, estilo, etc. La dramaturgia por el contrario, sin más punto de apoyo que la acción desencadenada por el diálogo entre los personajes, deja de ser dramaturgia en la medida en que el accionar de aquellos carece de realidad individual.

Es necesario tener en cuenta lo que antecede para llegar a comprender la unidad vital de la decadencia como tema, pese a las múltiples formas en que se nos aparece en la literatura dramática. Porque es precisamente esa condición de realidad individual que exige el teatro la que hace que la decadencia, problema del hombre en su más recóndita intimidad, haya venido a ser para la dramaturgia un tema vigoroso y trascendente.

La decadencia es siempre un mismo estado de impotencia en el individuo, pero cada hombre puede llegar a él por un camino distinto o por varios a la vez. Asimismo, causas generales capaces de afectar

a muchos individuos al mismo tiempo, pueden desencadenar sicosis colectivas sumiendo en la decadencia a parte de una comunidad o a toda ella. De como la literatura dramática contemporánea ha tratado el polifacético tema de la decadencia nos vamos a ocupar seguidamente, a medida que vayamos analizando aspectos de esa situación humana.

En primera instancia puede afirmarse que existen razones internas y razones externas al individuo capaces ambas de arrastrarlo hacia un proceso decadente. Anotamos entre las primeras las de carácter moral, patológico, político y de frustración. Entre las segundas las que se basan en hechos sociales o metafísicos. Debe entenderse que esta cuadruplicación y su desarrollo posterior son perfectamente abstractos, ya que en el hecho de la decadencia suelen participar muchos de esos factores a la vez. Ejemplo típico de esta amalgama que es la realidad humana puede ser entre otros "Un tranvía llamado deseo" de Tennessee Williams. En dicha obra al factor sociológico que ha producido la decadencia de toda una clase social, se suma el proceso patológico de la protagonista. Ya que, por supuesto, la decadencia en última instancia es un círculo vicioso en que efectos y causas giran sobre sí mismos.

El tema de la decadencia en su aspecto moral, ha producido obras como "La Señorita Julia", de Strindberg; "En Familia", de Florencio Sánchez; "Viaje de un largo día hacia la noche", de O'Neill, "El Malentendido", de Camus. En cualquiera de ellas es fácil percibir un trasfondo sociológico que se suma a través de la pobreza o la inadaptación.

Del mismo modo en "The Ice-man cometh", O'Neill expone un proceso de desintegración moral en el que se mezclan, entre múltiples personajes, factores de inadaptación por un lado y de descreimiento ideológico por otro. Aunque debe tenerse en cuenta que las razones políticas conducentes a un proceso de decadencia, pueden ser exactamente las opuestas: un fanatismo exacerbado que desemboca inevitablemente en el nihilismo. Y así tenemos a "Los Justos", de Camus, salvados en última instancia

por una reconstrucción moral de las conciencias.

Las razones sociales de la decadencia individual son sin duda las que mayor atractivo han ejercido sobre algunos autores. Las mejores obras de Chejov, así como las de Tennessee Williams se basan sobre ellas. La obra maestra que es "Barranca Abajo", de Florencio Sánchez, también. Cabe anotar que un proceso de ruina económica y de inadaptación a un nuevo orden de cosas están presentes en todas ellas. Sánchez, además, acentuó de manera especial el sentimiento de justicia. "Juno y el Pavo Real" de Sean O'Casey, y "Despierta y Canta", de Odets, fueron igualmente inspiradas por la decadencia individual originada en causas sociales. Ambas constituyen exponentes de la más alta calidad trágica.

Lenormand ha sido llamado el dramaturgo de la frustración por su preferencia temática, siendo tal vez el mejor ejemplo de entre sus obras "Los Fracasados". Aquí mismo hay que inscribir a Arthur Miller, quien en su "Muerte de un viajante" desarrolla con trazo vigoroso un proceso de frustración individual de alta calidad dramática, al que no dejan de sumarse factores de orden social.

Finalmente debemos considerar a la decadencia en su razón metafísica. Entendemos por ella el propio e intrínseco proceso de desintegración que es la vida del hombre a través del paso irrevocable del tiempo. Es la razón ante la cual el individuo se halla más desnudo. Por ello mismo puede decirse que a fin de cuenta todo el quehacer humano no es más que un tratar de armarse ante ese inexorable fin prefijado. Incluso todos aquellos aspectos de la decadencia que hemos anotado anteriormente, suelen ser en último análisis una intención, aunque suicida, de enfrentar una decadencia irremediable: vejez y muerte. De un modo u otro todas las obras mencionadas incluyen en su trasfondo esta forma definitiva de la decadencia.

Priestley es el autor contemporáneo que ha tratado de llegar hondo en el problema insoluble del tiempo. "El tiempo y los Conway" y "El Arbol de los Linden" son sus obras en que mejor ha logrado poner de manifiesto la desesperación inconsolable del hombre ante su desintegración progresiva. Unamuno lo llamó "sentimiento trágico de la vida". Y en esa misma fuente bebió sin duda "Doña Rosita", de Federico García Lorca, el melancólico transcurrir de su existencia, después que la abstracción de "Así que pasen cinco años" no había logrado atemperar la imagen indeseable de la muerte.

Importa anotar una segunda coincidencia, ahora de orden formal, en la dramaturgia de la decadencia. Toda ella, prácticamente, ha sido creada en base a un realismo trascendido en mayor o menor grado, de acuerdo a las características de cada autor, hacia lo poético cuanto con menos y más ele-

(Pasa a la pág. 15

Azorín es un hombre del pasado y que vive en el pasado. Su vida se ha prolongado en el tiempo sin añadir nada sustancial a su obra. Esta se interrumpió, en realidad, al estallar el drama de la revolución y de la guerra civil en 1936. Azorín tenía entonces 62 años y ya estaba afincado en el panorama literario español como una institución inamovible. Paradójicamente Azorín había llegado a tan envidiable posición partiendo de una concepción radical de la política y de la literatura y siguiendo en materia de ideas una línea tan sinuosa que aún ahora, en plena ancianidad, le hizo postular públicamente por el triunfo del candidato republicano Richard Nixon en las elecciones norteamericanas. Sin embargo, en 1901 su credo implicaba ideas como éstas: "El Estado es el mal, el Estado es la autoridad, y la autoridad es el tributo que esquilma al labrador, la fatiga que mata en la fábrica, la quinta que diezma los pueblos y deja exhaustos los campos, el salario insuficiente, la limosna humillante, la ley, en fin, que lo regula todo y lo tiraniza todo..." Cuidando más el estilo, aquí están muchas de las ideas de Baroja, que también partió de una concepción anárquica de las relaciones sociales. Pero Baroja, contradictorio y ferozmente individualista, las mantuvo hasta su muerte, escandalosamente laica, mientras que Azorín ya las desvirtuaba tempranamente, con ese oportunismo que le ha permitido ser el hombre de todas las situaciones.

Cuando Azorín llega a Madrid al comenzar este siglo está lleno de ideas regeneradoras, clama contra la abulia de la juventud, contra la domesticidad política y el conformismo, contra la chatura nacional y los literatos que la representaban. Sus ideas son avanzadas, sus posturas radicales. Azorín pasa por su sarampión rebelde, anarquista. Un anarquismo *sui generis*, como el de otros intelectuales. Porque el anarquismo que cunde en fábricas y talleres es de inspiración bakuninista y kropotkiniana, revolucionario y constructivo, mientras que la mixtura ideológica que alienta en los primeros escritos de algunos de los llamados noventayochistas —Azorín, Baroja, Maeztú—, está formada con elementos que acentúan el tono escéptico y pesimista de los planteos del Azorín joven.

Lo que hace en realidad Azorín es trasponer al plano de la literatura una de las realidades sociales más vitales de la España de su época: el anarquismo. Naturalmente, tal excentricidad tenía que obrar como una bomba de efecto y debía atraer sobre el "joven iracundo" de entonces las miradas de todos. Su primer libro, que apenas si se cita en las bibliografías actuales, se titulaba *Anarquistas Literarios* y su credo estético queda definido con estas palabras de la época: "Una obra literaria será tanto mejor cuanto con menos y más ele-

Para una revisión de Azorín

por Benito Milla

gantes palabras haga brotar más ideas". Sus primeros volúmenes se inspiran en esa línea que luego iba a adelgazarse sin romperse. Una prosa límpida, sobria y militante, con "ideas". En efecto, durante más de dos décadas la obra de Azorín es representativa del espíritu noventayochesco, es decir, descriptiva y moralizante, cuya preocupación fundamental es España y su paisaje, un paisaje con contenido, o, como decía Unamuno, revelador de un estado de conciencia.

Pero entretanto Azorín iniciaba también su carrera política. Del anarquismo literario y el paraguas rojo —actitudes que tuvieron sus epígonos en los fantochescos Gómez de la Serna y Salvador Dalí— pasaba casi sin transición a la derecha. Siendo acólito de La Cierva y de Maura podía, sin sonrojarse, escribir la semblanza de Don Francisco Pi y Margall. Machado ya observó esa contradicción cuando escribió su retrato:

... un poco libertario de cara a la doctrina;

¡admirable Azorín, el reaccionario por asco de la greña jacobina!"

Contra este Azorín contradictorio y venal apenas si se han levantado objeciones. Situado, como hemos dicho, con carácter institucional en el panorama literario español, goza de una inexplicable posición de privilegio, intocable y olímpico, pero que está reclamando a gritos una crítica objetiva y a fondo, una revisión exhaustiva de su verdadera proyección en las letras españolas contemporáneas. Sólo así podrán apreciarse los aspectos negativos de su obra, la contradicción insólita entre los panegíricos que se le tributan frecuentemente y su influencia casi inexistente entre los nuevos escritores.

Azorín. Es, la suya, una gloria que se ha consumido a sí misma, prolongándose en sombra, en eco, en algo ambiguo y escurridizo. Si Baroja ha dejado un recuerdo vivo, una influencia cada vez más sensible entre los novelistas actuales, Azorín es un anacronismo, un sobreviviente encerrado en un cuarto atiborrado de daguerrotipos opacos y gastados. Esta impresión la corrobora ampliamente su último libro —AGENDA— en el que intenta trasladar al lector algunos recuerdos fugaces, breves chispas suscitadas en una memoria declinante, de Monóvar, aquel pueblo andaluz y tranquilo de Levante donde, en 1873, naciera el escritor. Estos recuerdos de Monóvar tienen que ver con una realidad finisecular, no con el hecho vivo del presente. Como todos los pueblos del Levante español, hace ya muchos años que Monóvar se incorporó a un ritmo de vida más dinámico y conflictivo. En realidad, desde los años veinte toda la comarca azoriniana se radicalizó. Elda, Monóvar, Villena, Alcoy fueron baluartes del sindicalismo. Pero Azorín no se enteró nunca porque su mundo era irreal y fantasmagórico. El lo había convertido en algo estático y nostálgico, como un álbum de daguerrotipos. El hombre que había iniciado su carrera literaria reclamando para España una doctrina del progreso y de la libertad —"cerremos el club y marchemos al estudio y a la fábrica"— terminaba algunos años más tarde en los "primores de lo vulgar", en la monotonía de lo insignificante, en la parálisis. Así se da el caso de que su último libro, tipográficamente immaculado, recién salido de las prensas, se nos antoje ya rancio y polvoriento, viejo como el desvanecido mundo que recuerda.

El caso de Azorín es típicamente representativo del escritor sin asidero en la realidad, ajeno a la circunstancia histórica, al movimiento de su tiempo. Paradójicamente, en un país culturalmente devuelto a una realidad anterior por la feroz política reaccionaria de la dictadura, las ideas expuestas en los libros juveniles de Azorín tienen más vigencia que sus textos últimos. A esta exangüe prosa póstuma podría oponerse esta olvidada diatriba del Azorín de hace sesenta años: "La libertad de la Prensa, la de espectáculos, la de cultos, son letra muerta para nosotros. Mientras haya Monarquía es imposible que existan, porque existiendo ellas, la Monarquía vendría a tierra". Hoy, bastaría cambiar la palabra Monarquía por la de "Franco" para que ese párrafo incisivo cobrara toda su espeluznante realidad. Esta ya no es tarea para Azorín. De esa realidad se amparan, como de un arma, los nuevos escritores. Y la esgrimen como un desafío.

(1) "La Novela Española Contemporánea", por Eugenio de Nora. Editorial Gredos, Madrid, 1958.

Benito Milla

DESLINDE — 7

El Resto es Selva

un cuento por

Mario Benedetti

Amigos. Nadie más. El resto es selva.
JORGE GUILLEN.

- I -

DE un piso alto cayó algo sobre su cabeza, algo que quizá fueran brasas o excremento. No quiso averiguarlo. Se limpió como pudo con una hoja del *Herald Tribune* y en ese momento decidió dejar para más tarde su encuentro bautismal con la noche blanca de Times Square. Era imprescindible que regresara al hotel para darse la tercera ducha de la jornada. Al día siguiente de haber llegado a Nueva York, un calor húmedo y hollinoso había envuelto a Orlando Fariás. La camisa de nailon se había convertido en un cilindro de goma, permanentemente empapada, que apenas si le dejaba respirar.

En la Quinta Avenida y la calle 34, la gente frenaba una carrera bastante loca, nada más que porque el semáforo se empecinaba en el rojo. El propio Fariás sufrió el contagio y contuvo su montevidense tendencia a la contravención. Durante la espera, contabilizó una gota que formaba una resbaladiza tangente de sudor a partir de su tetilla izquierda. Puteó en alta voz y, a su lado, una señora pecosa, rubia, cargada de paquetes, le sonrió afablemente, como si él sólo hubiera hecho un comentario sobre el tiempo.

Ya estaba a punto de sentir vergüenza, cuando la muchedumbre arrancó, sobrepasándolo. El semáforo marcaba verde. Fariás pensó que semejante impulso era anacrónico o, por lo menos, anaestésico. Un arraque así correspondía a una temperatura de quince grados bajo cero, y no a este horno. Caminó lentamente, más lentamente que en cualquier otra ciudad del mundo, sólo por resentimiento. En dos oportunidades se detuvo frente a vidrieras que liquidaban diminutas radios a galena, con una actualizada forma de misiles. Era el primer rostro de la ciudad recién inaugurada.

En el hotel le esperaba un mensaje. Lo había llamado Mr. Clayton, en realidad T. H. Clayton. Fariás conocía a Clayton desde 1956. En ese año, el crítico norteamericano había pasado quince horas en Montevideo y dos días en Punta del Este, en un meritorio intento de informarse sobre literatura y folklore locales. Fariás recordaba la obsesión con que Clayton se había interesado en el *merengue* (lo llamaba "miringo"). Alguien le había hecho creer que ése era el baile típico del Cono Sur. Después había puesto tres sillas en hilera y se había tirado sobre ellas, mirando al techo y haciendo preguntas sobre *call girls*.

Hasta ahora, Fariás se las había arreglado bastante bien con su inglés de lector. A veces se daba cuenta de que hablaba en el estilo del *New Yorker*, pero igual lo entendían. Comunicarse por teléfono era otro cantar. Mr. T. H.

Clayton habló con su voz apretada y monótona, y él pudo distinguir algunas palabras sueltas como *American Council*, *very glad* y *dinner*. ¿Lo estaría invitando a comer? Por las dudas, dijo que encantado, y tomó nota, con aparatosa fluidez, de una dirección que ya conocía.

Tenía poco tiempo. Subió al 407 y durante cinco minutos disfrutó del aire acondicionado. Después encendió la televisión y empezó a desnudarse. Algo marchaba mal en aquel aparato. Un señor de lentes, que hablaba con la boca casi cerrada, en un perfecto estilo comisural, empezó a descender vertical e incesantemente. No había botón capaz de sujetarlo. Ya en pleno goce de la ducha, alcanzó a entender que aquel pobre señor en perpetuo descenso, se aferraba a una especie de estribillo: "And this is our reality".

- II -

L LAMEME Ted, por favor", dijo Mr. T. H. Clayton. El tono era realmente amable. El gesto, en cambio, tenía la monolítica seriedad de un hombre que se aburre, pero que está orgulloso de su aburrimiento. Comparándolo con sus recuerdos de años atrás, Fariás lo encontraba menos delgado y más ostensiblemente miope.

"El gran problema es llamarlo a usted por su nombre". Trató, por vigésima vez, de decir: "Orlando", pero sólo le salió una especie de bocinazo, gutural e incoloro. "Creo que va a ser mejor que lo llame Orlie".

Estaban en un *basement-room* de Greenwich Village, rodeados de libros, discos y botellas. En la ventana desfilaban piernas: con pantalones, desnudas, con socketes. Fariás dedicó una mirada a la biblioteca y encontró que los lomos de los libros eran de colores mucho más vivos y brillantes que los de un anaquel rioplatense.

"Hoy vienen varios de los escritores nuevos, por eso quise que usted los conociera: Bradley, Cook, Blumenthal, Alippi. No todos son exactamente *beatniks*..."

"¿Larry Alippi?", preguntó Fariás, "¿el de San Francisco?"

"Ese. ¿Conoce algo suyo?"

"Hace un tiempo leí *More or less*".

"¿Le gusta?"

"No".

"Es curioso. A los latinos no les agrada la poesía de Larry. En cambio, creo que a los americanos nos agrada precisamente porque..."

"Norteamericanos, dirá".

"Claro, claro. Creo que a los norteamericanos nos agrada porque nos parece latina".

"¿O porque Alippi es un nombre latino?"

"No sé. No estoy seguro".

"De Cook no conozco nada".

"Terriblemente influido por Mailer. ¿Compró *Advertisements for Myself*?"

"Todavía no".

"Cómprelo. Cook tiene, por supuesto, un len-

guaje original".

En la ventana se había estacionado un par de piernas femeninas y sucias. Un chorrete de mugre no demasiado reciente singularizaba en cierto modo un tobillo vulgar. Uno de los pies a veces se replegaba y pisaba al otro. Si uno se olvidaba de que se trataba de algo tan común, podía hasta convencerse trasitoriamente de que eran dos tímidos monstruos, con vida y móviles propios.

"¿Vio esto?". Clayton le alcanzó un ejemplar de *The New York Times*. Había sido doblado en una página interior; un óvalo rojo cercaba un párrafo de una nota breve. Fariás leyó que en la nueva edición del *American College Dictionary* sería incluida una definición de la *beat generation*. Repitió en voz alta: "*Beat generation: miembros de la generación que alcanzó la mayoría después de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea, se unió en el común propósito de aflojar las tensiones sociales y sexuales, y abogó por la antirregimentación, la desafiliación mística y los valores de simplicidad material, suponiéndose que todo ello fue un resultado de la desilusión que trajo consigo la guerra fría*".

El rostro de Clayton se conservó impassible. Al cabo de unos segundos, se permitió una sonrisa que tenía un poco de burla y otro poco de satisfacción.

"Esto es casi como ingresar a la Academia", dijo Fariás, con un tono provisorio.

"¿Sabe qué quiere decir eso de *desafiliación mística*?", preguntó Clayton, desentendiéndose de toda probable ironía.

"No exactamente", dijo Fariás, cuya ignorancia en el rubro era completa.

"Es una de las tantas formas del dialecto conceptual usado por los *beatniks* y que sólo es comprendido por quienes están en el secreto".

"Ah".

"*Desafiliación* es un término usado en varios artículos que Lawrence Lipton escribió en *The Nation* acerca de esta actitud de los nuevos intelectuales. Lipton colocó un epígrafe de John L. Lewis, que sólo decía: *Nosotros nos desafiamos*".

"Y... ¿de qué se desafían?", preguntó Fariás, sintiéndose terriblemente provinciano.

Pero sonó el timbre y Clayton tuvo que ir hasta la puerta. Eran dos mujeres y tres hombres. Antes de las presentaciones, una de las mujeres se quitó los zapatos. Después de las presentaciones, la otra mujer (más formal) también se los quitó.

"Ann. Joe. Tom Bradley. Mary. Jim Blumenthal", había enumerado Clayton. Fariás observó que los notables eran presentados con apellido. Le gustó la cara de Blumenthal. Un tipo muy joven, no más de veinticinco años. Lentes y barba. Sin bigote. Tenía, además, unos ojos de rara vivacidad, de los que no era posible desprenderse así nomás. Difícil saber si se trataba de un ingenuo, o de alguien dispuesto a estrangular a un niño con una sonrisa de beatitud.

Los demás llegaron todos a la vez, exactamente a la hora programada. "Asquerosamente puntuales", pensó Fariás. Eddie, un negro alto y con un angosto cordoncito de barba marcándole la mandíbula, miraba a los demás como a través de un vidrio esmerilado. Todos, menos el negro y una pareja que estaba en el rincón, junto al estante de los NO japoneses, se habían sacado los zapatos. Dentro de los suyos, Fariás movió maquinalmente los dedos. Si le llegaban a pedir que se los quitara, simplemente diría que no. No sabía por qué, pero en ese momento sentía que quedarse en calcetines era más indecente que quedarse en calzoncillos o sin ellos. "Esta es la pornografía del olor", pensó, y no pudo menos que sonreír, imaginando como le hubieran festejado el diagnóstico en la rueda del *Sportman*.

De pronto vio una caja de cigarrillos frente a sus ojos, un *Chesterfield* más salido que los otros, invitante. "No gracias, no fumo", dijo al salir de su distracción. Blumenthal, el ofertante, bajó la mano y sonrió, comprensivo. "Perdón",

murmuró, "lamentablemente, hoy no tengo marihuana".

Fariás no dijo nada. En realidad, ahora no sabía si se sentía provinciano o feliz. No podía desengañarlo, eso era todo. Igual que si a él, mañana o pasado, alguien lo convenciera de que los yanquis no mastican chicles.

Larry Alippi, el de San Francisco, había llegado solo. Cualquier cosa, menos italiano. ¿Sería un seudónimo? Las manos le temblaban un poquito. Este sí tenía marihuana. Era tal la consigna de anticelebridad, que Fariás lo reconoció por la afectada indiferencia de los otros, de esos otros que sin embargo eran sus admiradores.

Pusieron un viejo disco de Bessie Smith, casi inaudible. Sólo el rasguído de la púa se oía a la perfección. Tres parejas bailaban, de a ratos. Fariás nunca había asistido a una diversión tan desolada. Flotaba una camaradería de nombres propios. Hello, Jack. Hello, Mary. Hello, Orlie. Fariás se sintió ridículo con ese nombre de aeropuerto. Sin el tuteo, era imposible comunicarse a fondo.

"Attention, please", dijo alguien, desde un sillón profundo y negro. Era el llamado universal de los transatlánticos. Pero aquí era sólo una voz delgada, un hilo de voz. El alguien era un muchachito deshuesado y descarnado, algo así como un croquis de persona, con unas orejas puntiagudas como alitas y unas manos danzantes.

"¿Quién ha sentido esta semana el éxtasis natural?", dijo una gorda descalza, mientras se frotaba lánguidamente el tobillo peludo y varicoso.

"¡Yo!" dijo el etéreo Alguien del sillón. Fariás conjeturó que aquello debía ser un diálogo preparado, una especie de libreto para visitantes extranjeros. "Yo sentí el éxtasis natural", siguió diciendo el Croquis, "fue el miércoles pasado, durante quince minutos".

Ahora Fariás pudo decidirse. No. No se sentía feliz. Sólo provinciano. Experimentó, sin poderlo evitar, la tibia vergüenza de no haber sentido nunca el éxtasis natural. Después de todo, ¿qué sería? ¿Un nuevo modelo de coquilla, una tos, una alergia inédita? Pensó en alguna lejana borrachera de la Aguada, pero decidió rápidamente que eso no podía ser.

No podía ser. No podía ser que ese contacto húmedo que estaba sintiendo en la nuca, fuese una lengua. Giró lentamente, no tanto para evitar el derrame del asqueroso *bourbon* que tenía en el vaso, como para irse acostumbrando a lo que iba a encontrar. Después de todo, era una lengua. Su propietaria: una mujer flaca, alta, con intermitentes huellas de viruela o algo semejante. Debía andar por el décimo *bourbon* y Fariás no tuvo inconveniente en suministrarle el undécimo. Un ventiladorcito que ahora estaba detrás suyo, le hizo sentir un frío desagradable en la región de la nuca que había quedado húmeda de saliva.

"Orlie", dijo la flaca, "después de Dag Hjalmar Agne Carl Hammarskjöld, debe ser el nombre más hermoso que he escuchado jamás. ¿Puedo besarlo?"

Fariás sonrió, mecánicamente, no supo bien por qué, pero no dijo nada.

"No, en la boca no. Eso es muy *square*. Detrás de la oreja. Así". Otra vez sintió aquella cosa húmeda, y otra vez el ventilador le hizo estremecerse. La mujer se encogió, como si quisiera guarecerse debajo de la oreja, y allí se quedó inmóvil. La mano que sostenía la copa se aflojó lentamente y se derramaron algunas gotas de *bourbon* sobre un cenicero egipcio. Clayton no se ocupaba más de él, pero enfrente, desde una silla Windsor, Larry Alippi sonreía con los ojos entornados. Fariás se dio cuenta de que la mujer se había dormido. Tomó la copa, la colocó junto al cenicero egipcio y se sintió obligado a cargar con la flaca. Le pasó una mano por debajo de los brazos, otra a la altura de los muslos, y la levantó en el mejor estilo de *noche-de-bodas* hollywoodense. Entonces se le ocurrió vengarse de la sonrisa de Alippi. Caminó hacia él y depositó

la carga en sus rodillas. Tuvo la sensación de que se *desafilaba* de aquella mujer y aquella lengua. Pero Alippi siguió sonriendo; simplemente, por el costado del cigarrillo, empezó a cantar una *ninnananna* con la pronunciación de Anthony Franciosa.

Fariás se alejó un poco, todo lo que era posible alejarse en aquel reducto, y se dejó caer en un sillón. Cerró los ojos. Sin abrirlos, extrajo el pañuelo y se limpió primero la nuca, después la oreja. Ahora que no veía, le llegaba una mezcla de voces, jazz, vasos rotos, ronquidos, y el tartajoso canto de Alippi. Durante diez o quince minutos tuvo la agradable sensación de que nadie lo miraba. Nadie, con una excepción. Sintió que la excepción estaba frente a él y abrió los ojos. Era Blumenthal.

"¿Está cansado?"

"Un poco. Debe ser el día en que he hablado y escuchado más inglés en toda mi vida. Si no se está acostumbrado, eso agota".

"Sí", dijo Blumenthal y se quedó mirándolo. "Mientras usted estuvo semidormido, me dediqué a contemplar su bigote".

"¿De veras?"

"¿Usted escribe sólo cuentos? ¿O también escribe poemas?"

"¿Por qué?"

"Por nada".

"No. Sólo escribo cuentos".

"¿Qué lástima!"

"¿Prefiere poemas?"

"Dije qué lástima, porque usted tendría que escribir un poema inspirado en su bigote".

Fariás se rió, por no estaba seguro. Blumenthal se quedó serio.

"¿Me permite que le toque su bigote?" dijo, y ya alargaba índice y pulgar.

Fariás le tomó con fuerza la muñeca. Entonces el otro hizo un gesto resignado, y bajó la mano.

Eran las dos y cuarto. Como inauguración, ya era suficiente. Vio que el tambaleante Clayton no estaba en condiciones de echarle de menos. Se acercó a la puerta. Alippi se había dormido sobre su durmiente. Blumenthal, uno de los pocos que no estaban borrachos o dopados, le hizo un gesto con la mano, totalmente desprovisto de rencor. Salió al aire libre. Respiró; más aún, disfrutó respirando.

Empezó a caminar hacia la Avenida de las Américas y de pronto vio que alguien venía con él. Era Eddie, el negro grandote, uno de los tres que no se habían quitado los zapatos, el único quizá que le había dicho una cosa inteligente: "Ustedes los latinoamericanos siempre se interesan por el problema negro en los Estados Unidos, y además simpatizan con nosotros. Yo me he preguntado por qué será. Y he llegado a la conclusión de que debe ser porque el Departamento de Estado a ustedes los trata como a negros".

"¿Qué le parece todo esto?" preguntó ahora Eddie.

El negro tenía la expresión tranquila de alguien que ya está de vuelta del asombro. Caminaba con la manos en los bolsillos y la cabeza levantada.

"¿Por qué lo hacen?", preguntó a su vez Fariás.

"Oh, es difícil de explicar".

"¿De veras es tan difícil?"

"Se niegan a mirar. Eso es todo. Huyen".

"Pero... ¿de qué?"

Habían llegado a la Sexta Avenida. Eddie le hizo señas de que venía el ómnibus. Fariás le estrechó la mano. Después subió de un salto.

Desde la vereda llegó la voz del negro, más grave que de costumbre: "Lléame realidad, si quiere...".

- III -

DESDE Phoenix hasta Albuquerque hay una hora y media de vuelo. Los primeros treinta minutos los pasó hablando en inglés con su vecino de asiento. Era un gordito achatado, semi-

calvo, que sudaba copiosamente en cada pozo de aire. A Fariás le llamó la atención lo bien que se entendía con él. Por fin un tipo que usaba un inglés sin giros inéditos, sin novedades idiomáticas. De pronto entró a sospechar. Contó las veces que el gordo usaba el verbo *to get*. Sólo una vez en tres minutos. Ese no era norteamericano. "¿Where are you from?", preguntó, receloso. "Ar-yen-ti-na", silabeó el gordito. "¿Desde cuándo Argentina?", protestó Fariás, en estallante español, "¿y hace media hora que nos estamos jodiendo con este inglés de biógrafo!". El otro rió y le tendió la mano: "¿Montevideo?". "Montevideo", confirmó Fariás. "Lo conocí por el *jodiendo*. Ustedes lo emplean bastante más que nosotros".

De ahí en adelante el gordo se volvió impasible. Le contó su vida, le contó su beca, le contó su ruta. No. No se quedaba en Albuquerque. (Fariás respiró). Sólo media hora de espera para tomar otro avión hasta Dallas. Sus frases empezaban siempre a lo porteño: "Ustedes tienen la suerte de ser un país chico, casi insignificante, pero nosotros que, etc.", o también: "Felices de ustedes que tienen la lana, y pare de contar; en cambio, nosotros que tenemos la desgracia de ser uno de los países más ricos del mundo, etc.", o, por último: "Y bueno, fifty-fifty, como dicen aquí; nosotros jugamos el mejor fútbol del mundo y ustedes ganan los campeonatos". "Ganábamos", murmuró Fariás, con la cabeza vuelta hacia el pasillo.

Para el gordo. Estados Unidos era un bluff. Con excepción de los puentes ("y eso mismo, ¿qué importancia tiene?") todo en la Argentina era mejor. "No me hable de la comida, no me hable. El postre que usted come en Wyoming tiene el mismo gusto a material plástico que el que come en Washington, D. C.". Se veía a las claras que hacía muy poco se había enterado de que existía otro Washington, el "Evergreen State". "No me hable del baseball, no me hable. ¿Usted entiende esa porquería? Con decirle que prefiero el golf... ¿Cómo va a comparar eso con el fútbol rioplatense?". Fariás entendió perfectamente que el término *rioplatense* era una concesión, una especie de deferencia de la Casa Central hacia la mejor atendida de sus sucursales.

Sobrevino otro pozo de aire. El argentino balbuceó: "Con-si-per-mi-so" y se inclinó violentamente sobre la bolsita de la TWA. Después se calló y cerró los ojos. Sólo durante quince minutos, porque las ruedas del DC-6 no tardaron en tocar la pista de Albuquerque.

"Mr. Olendou Feriess. Mr. Olendou Feriess. Required at the TWA counter". A Fariás siempre le costaba entender la voz de los parlantes, inclusive cuando éstos vociferaban en español. De modo que tuvieron que llamarlo cuatro o cinco veces. "Es a usted" dijo el argentino, que también había bajado para esperar su conexión.

Junto al mostrador de TWA había una mujer flaca, más aún, flaquísima, de unos sesenta o setenta y cinco años, lentes con arco metálico y un sombrero horroroso. Lleno de pinchos que salían hacia todos los puntos cardinales. "¿Mr. Fariás?", preguntó. "Yo soy Miss Agnes Paine. Vengo a recibirlo en nombre de las poetisas de Albuquerque". Fariás estrechó los huesos de aquella mano y tuvo la impresión de que podían quebrarse en el apretón. "Esperaremos un momento más", agregó Miss Paine, "va a venir también Miss Rose Folwell". Fariás averiguó si ella, Miss Paine, escribiría poemas. "Sí, claro", dijo ella, y extrajo del bolso negro un volumen delgado, de tapas duras. "Es mi último libro —tengo tres— son treinta y nueve poemas". Fariás leyó de una ojeada el sorprendente título: "*Annihilation of Moon and Carnival*". "Gracias", dijo, "muchas gracias". Pero Miss Paine ya agregaba: "En realidad, quien es verdaderamente importante es Miss Folwell". "Ah...". "Sí, ella ha colaborado nada menos que en el *Saturday Evening Post*". Fariás pensó que todo era relativo; tirajes y

(Pasa a la pág. siguiente)

primores tipográficos aparte, allí eso debería ser algo parecido a colaborar en *Mundo Uruguayo*.

"Allá viene", exclamó Miss Paine, súbitamente iluminada. En la escalera que comunicaba con el lobby, Fariás pudo distinguir la figura de una viejita increíblemente viejita (podía tener ochenta años, o ciento quince, daba lo mismo), levemente temblorosa pero nada encorvada. Miss Paine y Fariás se acercaron a ella. "Mr. Fariás", presentó Miss Paine, "Miss Rose Folwell, destacada poetisa de Albuquerque, colaboradora del *Saturday Evening Post*". Miss Folwell detuvo un momento su temblor y le dedicó su mejor sonrisa del Siglo XIX. "Hagámosle probar comida mexicana", dijo Miss Folwell, dirigiéndose a Miss Paine. "Sí, claro", dijo la aquescente Miss Paine.

Fariás se encaminó lentamente hacia la salida, con sus dos valijas y sus dos viejitas. Desde el lobby, el argentino lo saludó con grandes ademanes y guiños descomunales. Fariás supo desde ya cual iba a ser la versión del gordo, al final de la boca: "Estos uruguayos son un caso. Allá en Estados Unidos conocí a uno que tenía el berretín de irse de farra con unas calandracas impresionantes".

Dejaron las valijas en el hotel, le concedieron cinco minutos para que se lavara las manos y se peinara, y arrancaron nuevamente en el auto de Miss Paine hacia el restaurante mexicano. Fueron ellas (en realidad, Miss Folwell) quienes ordenaron la comida. Las mesas eran atendidas por unas indiecitas que hablaban español con acento inglés, e inglés con acento español.

Entonces dijo Miss Paine: "Rose, ¿por qué no le recita a Mr. Fariás alguno de sus poemas?". "Oh, tal vez no sea el momento", dijo Miss Folwell. "Pero sí, como no", se sintió obligado a agregar Fariás. "¿Cuál le parece más adecuado, Agnes?", preguntó Miss Folwell. "Todos son hermosos", y agregó, dirigiéndose a Fariás, con el tono de quien lo dice por primera vez: "Miss Folwell es colaboradora del *Saturday Evening Post*".

"¿Qué le parece *Divine Serenade of The Navajo*?", "Magnífico", aprobó Miss Paine. De modo que, antes de que llegara el primer plato, Miss Folwell recitó con su tono vacilante pero implacable, las veinticinco estrofas de la divina serenata. Fariás dijo que el poema le parecía interesante. El rostro arrugado de Miss Folwell conservó la impassibilidad con que había acompañado la última estrofa. Fariás se sintió impulsado a agregar: "Muy interesante. Realmente interesante". Era evidente que Miss Folwell estaba más allá del Bien y del Mal. Fariás se dio cuenta de que sus frases no eran demasiado originales, pero se sintió reconfortado al ver que Miss Folwell descendía a sonreír.

"Hagámosle probar tequila a Mr. Fariás", dijo la colaboradora del *Saturday Evening Post*. Miss Paine llamó a la indiecita y ordenó tequila. Entonces Miss Folwell le dijo a Miss Paine: "Agnes, tam-

bién usted tiene poemas hermosos. Dígame, por favor, a Mr. Fariás, aquel que le publicaron en *The Albuquerque Chronicle*". Fariás comprendió que esta última referencia estaba destinada a él, a fin de que apreciara la enorme distancia que mediaba entre una poetisa que colaboraba en el *Saturday Evening Post* y otra que colaboraba en *The Albuquerque Chronicle*. "¿Usted se refiere a *Waiting for the Best Pest?*", preguntó inocentemente Miss Paine. "Claro, a ése me refiero". "Tal vez no sea el momento", dijo, sonrojándose la viejita más joven. "Pero sí, como no", intervino Fariás, tomando conciencia de que su frase formaba parte de un diálogo cíclico.

Miss Paine comenzó el recitado en el preciso instante en que Fariás se llevaba a la boca una especie de empanada mexicana y sentía que el picante le invadía la garganta, el esófago, el cerebro, la nariz, el corazón, su ser entero. "Tome un trago de tequila", bisbiseó comprensiva Miss Folwell, en tanto que Miss Paine rimaba *muzzle con puzzle*, y *troubles con bubbles*. Luego, con gestos sumamente expresivos, Miss Folwell le enseñó, sin pronunciar palabra, que el tequila se acompañaba con sal, poniendo unos granos en el dorso de la mano izquierda, entre el nacimiento del índice y el pulgar, y recogiendo la sal con la punta de la lengua. "Me lo enseñaron en Oaxaca", volvió a murmurar Miss Folwell, mientras Miss Paine terminaba por cuarta vez una estrofa con el estribillo: "*Bits of pseudo here and there*". A Fariás le pareció que el tequila, sobre el picante, era fuego puro. Miss Paine dijo el estribillo por séptima y última vez. Fariás quiso decir: "Interesante", pero sólo pudo emitir una especie de gemido entrecortado. Tres cuartos de hora más tarde, tuvo conciencia de que las dos poetisas de Albuquerque le estaban recitando sus obras completas.

Sólo entonces pudo empezar a disfrutar del episodio. Entre el picante y el alcohol, cabeza y corazón se le habían convertido en sustancias maleables, indefinidas, dispuestas a todo. Sentía que lo iba invadiendo una incontenible ola de simpatía hacia las dos viejitas que, entre tequila y tequila, entre guindilla y guindilla, le iban propinando sus odas y serenatas, sus rousos y melancolías. Estaba viviendo un cuento, un cuento que no era necesario reelaborar, porque las viejitas se lo estaban dando ya hecho, pulido, acabado. Se sintió invadido por una especie de amor, generoso y espléndido, frente a aquellas dos muestras de lúcida senilidad, que habían sobrevivido inmovibles a la extensa sucesión de tequilas. El, en cambio, estaba bastante conmovido, y, como siempre que el alcohol lo encendía, tuvo conciencia de que iba a tartamudear. "¿Y cu-cuál de esos po-poemas fue pu-publicado por el *Saturday*?", preguntó en medio de su propia niebla, sin fuerzas para agregar *Evening Post*. "Oh, ninguno de éstos", respondió Miss Fol-

well desde su admirable serenidad y sin asomo de tartamudeo. "Qui-quiero que me di-diga los que le pu-publicó el *Satur...*" Por primera vez Miss Folwell se sonrojó levemente. "Fue uno solo", dijo con imprevista humildad. "Dígame, Rose", insistió Miss Paine. "Tal vez no sea el momento", dijo Miss Folwell. "Pe-pero síiii...", balbuceó Fariás automáticamente, y agregó con un énfasis sincero: "¡Adelante, Rose!"

Miss Folwell mojó sus labios con su último tequila, carraspeó, sonrió, parpadeó. Luego dijo: "*Now clever, or never*". Nada más. Fariás dio cauce a su estupefacción con un soplido levemente irrespetuoso que expelió entre los labios apretados. Pero Miss Folwell agregó: "Eso es todo". Otro soplido. Entonces Miss Paine, discreta y servicial, complementó: "Una verdadera proeza, Mr. Fariás. Fíjese qué tremendo sentido en sólo cuatro palabras: *Now clever, or never*. Lo publicó el *Saturday Evening Post* el 15 de agosto de 1949". "Tre-tremendo", asintió Fariás, en tanto que Miss Folwell se levantaba en tres etapas y se dirigía a LADIES.

"Di-dígame, Agnes", empezó Fariás lo que creyó iba a ser una frase mucho más larga, "¿po-por-qué les gusta tanto el pi-picante y la po-poésia?". "¿Qué curioso que usted junto las dos cosas en una sola pregunta, Orlando", dijo Miss Paine correspondiendo al nuevo tratamiento y a la nueva confianza, "pero tal vez tenga razón. ¿Cree usted que sean dos formas de evasión?". "¿Po-po-qué no?", dijo Fariás, "pero ¿eva-vadirse de qué?". "De la sordidez. De la responsabilidad". A Fariás le pareció que Miss Paine elegía las palabras al azar, como quien elige naipes en un mazo. Ella emitió un suspiro antes de agregar: "De la realidad, en fin".

- IV -

TENEMOS que recoger a Nereida Pintos en Georgetown', dijo el guatemalteco, "y después seguimos hasta casa de Harry. Van a ver qué gringo más divertido". "¿Y quién es la Nereida?", preguntó el chileno. "Mira, nació en Tegucigalpa, pero hace como mil años que está aquí en Washington. Dicen que cocina unos poemas muy pastoriles y unas albóndigas estupendas. Además es lesbiana, pobre..."

Desde el asiento trasero del Volkswagen, Fariás los escuchaba y se dejaba llevar. Había conocido a Montes, el chileno, y a Ortega, el guatemalteco, en una fiesta del Pen Club, en Nueva York. Montes enseñaba literatura hispanoamericana en la Universidad de Notre Dame (*Notredém*, pronunciaban los yanquis) y ahora estaba en Washington para alguna investigación en la Biblioteca del Congreso. Ortega no era profesor, ni poeta, ni siquiera periodista; sólo un arealista repugnado del castilloarmismo y su colofón llamado Ydígoras. Desde hacía dos años, se las rebuscaba como podía en los

Estados Unidos, particularmente en Washington, donde tenía un apartamentito y conseguía todo tipo de descuentos y oportunidades a los miembros de la colonia latinoamericana. Al apartamiento concurrían con frecuencia norteamericanas jóvenes, desatendidas por sus maridos. Ortega tenía una explicación para esa infelicidad sexual: "Sabes, chico, estos gringos necesitan muchos martinis para tomar coraje, pero siempre les viene el sueño antes que el coraje".

Fariás los oía hablar y reírse y blasfemar, y le parecía que esos dos, nacidos a tantos miles de kilómetros uno de otro, eran increíblemente más semejantes entre sí que cualquiera de ellos con respecto a él mismo. Uno venía de Cuajiniquilapa y otro de Valdivia, pero algo tenían en común: la fruta guatemalteca y el cobre chileno que les explotaba el gringo. Ese era el idioma único, latinoamericano, en que se entendían. En Nueva York le había dicho el chileno: "Ustedes los uruguayos tienen la suerte y la desgracia de que Estados Unidos no precise la lana. No les compra. No los explota. No los indigna".

"Y ya sabes, Fariás", estaba recomendando Ortega, "si precisas radios a transistores, grabadores, planchas, banlones, bolígrafos o cámaras, no vayas a caer en esos *Discount* que son unos gangsters. Me dices a mí y te consigo lo mejor, más todavía, te cedo la mitad de mi comisión. No te digo que te lleves una refrigeradora, porque a lo mejor te encuentras un guardia *incomprensivo* y te la sacan en tu aduana. Ustedes en el Sur tienen tanto melindre..."

Nereida salió de su casa no bien tocaron el timbre. A la vista de sus ojeras (anchas, profundas, moradas) Fariás sintió una especie de choque que no era vértigo ni repugnancia, pero que participaba de ambas sensaciones. Tendría unos cincuenta años y unos noventa kilos, aunque estocicamente embretados en quién sabe cuántas fajas o sucedáneos. Se sentó atrás, con Fariás. Este, por decir algo, elogió a Georgetown. "Ah, me encanta Georgetown", dijo ella, "me encanta Washington, me encanta Estados Unidos. Creo que jamás podría volver a Centroamérica". "¿Por qué, Nereida?", preguntó Ortega desde el frente, "¿somos salvajes?". "Son una sociedad feudal, eso es lo que son, con esos maridos que se creen Júpiteres Tonantes y esas mujeres que se creen felpudos de Júpiter. Aquí es un matriarcado, qué hermosura. Seguro que usted, Orlando, habrá sido invitado a cenar en un *Typical American Home*. ¿No le parecen encantos esos americanitos rozagantes y con delantal, vigilando el pastel que pusieron en el horno? ¿Se fijó que aquí son las mujeres las que descorchan las botellas?" Se rió tan fuerte que Ortega la hizo callar. "Son estupendos", siguió Nereida, "yo estoy por el matriarcado. Por eso este país llegó adon-

(Pasa a la pág. siguiente)

de llegó". "¿Adónde llegó?" preguntó Montes. Nereida no dijo nada. En rigor, nadie se molestó en responder.

En Riverdale los esperaban Harry y su mujer. Fariás pasó al auto del matrimonio. Era un privilegio al que le hacía merecedor su inglés deshinchado. Harry hablaba algo de español, pero Flora sólo sabía decir: "Hasssta la visssta". Lo miraba a Fariás, le hacía adiós con la mano, decía: "Hasssta la visssta", y soltaba una carcajada. Fariás la acompañó sin mayor convicción en varios de esos estallidos, pero a los quince minutos empezó a sentir un poco doloridas sus mandíbulas, y desde ese momento se limitó a sonreír con elaborada solidaridad.

"Los voy a llevar a un sitio maravilloso", dijo Harry, feliz de poder gastar su vocación de líder, y agregó en seguida: "¿Qué le parece Nueva York?". "Fascinante, por muchas razones", contestó Fariás. "¿Cuántas de esas razones usaban faldas?", inquirió Flora. Fariás volvió a sonreír y sacudió la cabeza. "Ya sé, ya sé", dijo Flora, "ahora abandonó Nueva York y les dijo Hasssta la Visssta". Por primera vez, Harry acompañó a su mujer en la carcajada. "¿Estuvo en el Radio City?" preguntó Harry. "Claro que estuvo. Es una de las cosas que más me fascinarán. Ese afán de hacerlo todo con mayúscula, esa falta de originalidad para ser originales. Dígame una cosa, Harry, ¿por qué cuando esa enorme orquesta que sube y baja y da vueltas sobre su gigantesca plataforma, tiene que tocar un concierto para violín y orquesta, prefiere que la solista toque corneta en vez de violín, y vista de *shorts* en vez de largo? Me parece muy bien que las monjas norteamericanas vayan a escuchar *rock* y pataleen junto a las *fans*, pero no puedo tragar ese conglomerado de Sibelius y lindas pantorrillas". "Take it easy, Orlando", interrumpió Harry, "me parece que usted está influido por Fidel Castro". La diversión fue general. "Ahora le digo en serio. No crea que se puede ser musicalmente anti-imperialista. Esa receta del Radio City no está mal, después de todo. Gracias a las lindas pantorrillas, el público deglute a Sibelius. Difusión cultural, ¿okéi? De todos modos, lo que usted me cuenta es bastante mejor que el programa de la Navidad pasada, cuando Papá Noel volaba en helicóptero por el interior de la sala".

El sitio maravilloso era Great Falls, estado de Maryland. Fariás reconoció que el espectáculo de los saltos de agua valía la pena. "A ver esa formidable organización de picnics" dijo el guatemalteco refiriéndose a Harry. "Harry es el especialista", completó Nereida. Entonces Harry extrajo del auto una valija, no demasiado voluminosa, y de ella sacó la pequeña heladera, un verdadero chiche, donde estaba la carne; luego, una especie de parrilla aerodinámica y desarmable, que en un minuto fue puesta en condiciones; también un com-

bustible sintético (algo así como pelotas de carbón); por último, un pomo con un líquido inflamable, especial para carbón sintético, especial para picnics especiales. Fariás encontró que el fósforo y el hambre eran los únicos puntos de contacto con un asado del Cono Sur. Flora infló unos almohadones de nailon y todos se sentaron alrededor de aquel fuego civilizado y sin problemas, excesivamente resuelto y preparado. Si no hubiera sido por el toque natural que representaba el salto de agua, el picnics podría haberse realizado en el piso 92 del Empire State Building.

Después del almuerzo, miraron un rato la TV a transistores, especial para picnics, pero Nereida dijo que no le gustaban las de vaqueros. Entonces Harry extrajo su *Polaroid*, reunió al grupo junto a las cenizas esféricas del carbón sintético, e insistió en que Flora tomase una foto en la que él apareciera junto a los cuatro latinoamericanos. Hizo una broma sobre la diferencia entre sus 1.93 mts. de altura y los 1.69 que media el más alto de los otros. "Y son capaces de creer que no son subdesarrollados", dijo. A los cuatro minutos de haber tomado la foto, la copia ya estaba disponible. "Esto es civilización", dijo Harry respondiendo a los aplausos de Nereida. Fariás no hubiera podido asegurar si el yanqui estaba orgulloso o sólo se burlaba de los hábitos nacionales. Quizá hubiese un poco de ambas cosas. Fariás lo encontraba simpático y sincero. Flora le gustaba un poco menos, no sabía bien por qué. En ese momento, ella le estaba mostrando una botella de whisky que tenía agregados unos senos de plástico, monstruosamente inflados. "Esto lo trajo Harry de New Orleans". Nereida dedicó al artefacto una mirada ansiosa, casi masculina. El chileno se aburría y se fue a contemplar la catarata, una especie de versión para *Reader's Digest* de las Niagara Falls.

Ortega se llevó discretamente a Fariás hasta cerca del camino. "Harry es un buen tipo, ¿no te parece? Por lo menos, no es el producto corriente". "Sí, me gusta bastante". "Sabes, admite el American Way of Life, pero lo admite con cierta sorna, y eso en definitiva, lo está salvando. No te voy a decir que nos entiende (eso es muy difícil aquí) pero se puede hablar con él de Guatemala o de Bolivia o hasta de Cuba, sin que se ponga histérico. Eso es mucho. Por lo menos, no cree que Roosevelt haya sido comunista". "¿Y Flora?". "Bueno, Flora se considera una frustrada, porque en la casa, Harry es el que manda. De acuerdo al esquema de Nereida, Harry es el que descorcha las botellas y Flora es la que cocina. Claro, no te olvides de que él vivió dos años en México. Tal vez allí se acostumbró..."

Flora andaba con Montes saltando entre las rocas. Harry fumaba con delectación junto al Volkswagen. Nereida leía un *Esquire*, recostada a un árbol. Ortega optó finalmente por unirse a los saltarines de las rocas, y entonces Fa-

riás se echó sobre la gramilla, la cabeza apoyada en el rollo que había hecho con su saco. Pensó que en el Uruguay siempre le había huido a los picnics. No tuvo tiempo de sacar conclusiones. Se durmió.

Dos horas más tarde, venía sentado junto a Harry y Flora en el asiento delantero del Chrysler 1960. Los otros se habían ido en el Volkswagen de Ortega, y el matrimonio se había ofrecido a llevarlo hasta Washington. Estaba contento. "Buena gente", pensó. Flora había cruzado las piernas. "Buenas piernas", pensó. Evidentemente, esta tarde sería un buen recuerdo.

"¿Por qué todos ustedes viven fuera de Washington?", preguntó por preguntar. "A mí me parece una ciudad muy agradable". El perfil de Harry se transfiguró. "¿Cómo quiere que los seres humanos vivamos en Washington si aquí hay nada menos que un 65 % de negros?". Fariás tragó. "¿Y eso qué?". Flora lo miró con dulzura, sin alterarse, seguramente compadecida frente a la incompreensión. "¿Cómo! ¿No entendió, Orlando? ¡65 % de negros!" Fariás guardó silencio, pero se sintió horrible guardando silencio. Al final tuvo que decir: "Ustedes perdonen, pero no puedo entenderlo". Harry tenía una expresión cada vez más colérica.

En el cruce de Massachusetts

Avenue y calle 4, el Chrysler tuvo que detenerse porque el semáforo estaba rojo. Por la franja reservada a peatones, cruzó toda una familia de color. Los dos últimos negritos señalaron a Harry y se rieron. Se rieron como siempre se ríen, con toda la boca, mostrando hasta la campanilla. Eso ya era demasiado para Harry. Dio un tremendo puñetazo sobre el volante y gritó, dirigiéndose a Fariás: "¡Y usted pregunta por qué no vivimos en Washington! ¡Fíjese, fíjese, ésta es nuestra realidad! ¡Nuestra realidad! ¿Entiende ahora?" "Take it easy, Harry", dijo Flora. "Sí, ahora entiendo", murmuró Fariás, y pensó en el party de Greenwich Village, en las invictas viejitas de Albuquerque.

Lo dejaron frente al *National*. Fariás tuvo que construir una larga frase de gracias por el paseo, el picnic, la comida, la copia de la *Polaroid*, el regreso al hotel. Harry le dio la mano y dijo, ahora más calmado: "Fue un gran placer conocerlo, Orlando, verdaderamente un gran placer". Flora le dio un beso en la mejilla.

Fariás se quedó un momento en la puerta del hotel, esperando que el coche arrancara. En el instante en que el Chrysler 1960 empezaba a moverse, Flora hizo adiós con la mano y dijo con fruición: "¡Hasssta la visssta!"

Montevideo, marzo 1961.



ULTIMAS NOVEDADES

COLECCION CONTEMPORANEA

- 287 — Blas de Otero: ANGEL FIERAMENTE HUMANO
- 289 — Blas de Otero: CON LA INMENZA MAYORIA
- 298 — D. H. Lawrence: EL HOMBRE QUE MURIO
- 299 — G. Santayana: DIALOGOS EN EL LIMBO

Ionesco: TEATRO (1)

Manuel Otero Silva: OFICINA Nº 1

J. P. Sartre: LA REPUBLICA DEL SILENCIO

J. P. Sartre: EL HOMBRE Y LAS COSAS

EDITORIAL LOSADA, S.A.

COLONIA 1060 • MONTEVIDEO

El Regreso

un cuento de Antonio Ferrés

Antonio Ferrés es uno de los nuevos escritores españoles cuya tendencia literaria puede definirse dentro del realismo sociológico, tendencia de gran predicamento entre los jóvenes escritores peninsulares. Nació en Madrid en 1925 y ha publicado, en 1959, una novela: "La Piqueta" y en 1960, junto con Armando López Salinas, un reportaje: "Caminando por las Hurdes". Antes había obtenido el Premio Sésamo, de cuentos. Le preocupa esencialmente la condición humana de sus tipos y a través de ellos revela la tensión del hombre en pugna contra el medio, contra la opresión, contra el hambre...

La mujer apoyó la frente en la ventana. Se veía un universo gris, la lluvia y las copas de los grandes árboles.

Se empañó el cristal, y entonces, la mujer se volvió. La luz amarilla de la casa enseñaba un mundo pequeño, cierto, no totalmente miserable o triste, sino ese mundo, el único donde se hace la vida de los hombres; donde crece sangrante, minuto a minuto. Había sólo una mesa y sillas y un retrato de un hombre con ojos brillantes y la habitación con todavía algún detalle femenino.

Era una mujer rubia y pequeña. El hombre estaba debajo del retrato, ocho años después, los mismos ojos. Tenía el pelo cano, pero él estaba allí, leyendo un papel escrito, preguntándose, arrancándose una respuesta. Consumían ellos los minutos dentro de la casa, el calor último. Fuera hacia frío. Surgía el atardecer oscuro desde los árboles lejanos. La mujer dijo:

—¿Qué será de ellos, de tus amigos?

Antonio levantó los ojos desde el libro y sintió más fuerte la inquietud sorda, inconcreta. "Tiene que ser", pensó. Dejó el libro. Estuvo paseando de un lado a otro.

—Vendrán, dijo.

Siguió luego, por un momento, quieto en el centro de la habitación, sin mirar alrededor, pensando remotamente, sintiendo en su sangre la ilusión, sus deseos incontenibles de ser.

Ella dijo:

—Está apagándose el fuego. Debías acostarte ya.

El, sin apenas prestarle atención, murmuró: "Se ha echado pronto encima el invierno este año". Después vio cómo la mujer cruzaba hacia la cama. Ella se desnudaba deprisa, firitando.

—Estás siempre leyendo esos libros, dijo.

Pasó tiempo. Sintió como transcurría dolorosamente. Vió el cuerpo encogido de la mujer y la cabeza de ella sobre la almohada. Y a continuación ya toda la presencia de la casa, las paredes, las viejas sillas. Sintió la necesidad de vivir por delante de la muerte interior de aquellas cosas.

Fue un instante después, cuando escuchó pasos en la terraza. Había que cruzarla desde la escalera de los pisos exteriores. Pensó que tal vez antes habría oído el ruido del ascensor, pero apenas lo recordaba. Pensó: "Es un hombre solo. Vendrá aquí a alguno de los áticos". Estuvo escuchando. Caían los pasos en el silencio. Y había callado el ruido de la lluvia.

El se quedó quieto, con todos los sentidos en tensión, sin atreverse a cambiar de postura, los brazos y las piernas como los tenía antes de oír los pasos, y el gesto crecándole de indecisión y de angustia.

Se oyó cómo llegaban los pasos a la escalera.

La mujer permaneció todo aquel tiempo incorporada en la cama, con la mirada fija, asustada, y moviendo su deseo interior con una secreta fuerza. "Será alguno de ellos", pensó.

Sonó el timbre. Una llamada larga, desgarrando todo el silencio.

Antonio fue todavía con aquella sensación oprimiéndole delante de cualquier pensamiento. En el cuadro de la mirilla vió la cara flaca y desencajada de Pedro.

Pedro dijo:

—He logrado escapar cruzando desde la sierra. Llevo dos días sin dormir.

Estaba Pedro sentado en la si-

lla, el torso doblado y las manos abrazándose las piernas, sin ninguna expresión en los ojos, oscuras, apagadas las pupilas, vencida toda su energía, abandonado al cansancio, deseando únicamente el descanso a costa de lo que fuese. Si acaso, sintió la quietud, la tranquilidad de la casa, el silencio que surgía tibio, soñoliento, entre él y el ruido remoto de la lluvia.

—Quitate esas botas, dijo Antonio.

Le trajo otras botas. Según cruzaba Antonio se volvió a la habitación donde estaba su mujer.

—Es uno de los amigos, dijo, de los que esperaba.

Le temblaba la voz. Estaba lleno de inquietud deseando hablar largamente con Pedro.

Ella vió la sombra de su marido sobre la cortina. Vió luego cómo Pedro estaba comiendo. Se había puesto a comer, deprisa, con aquella mezcla de hambre y cansancio. Tenía la boca llena de comida y los ojos vacíos, como vueltos al mundo de donde venía, a los campos quemados y a las montañas con cortinas de humo, con golpes secos de ametralladoras, y a las otras noches llenas de ansias, de temores, con el cielo alto y el silencio y la fijez de las estrellas. Pero en ese momento el hombre ya no pensaba nada. Estuvo un rato callado o hablando con Antonio a intervalos, sin poner atención en lo que decía, lleno de cansancio, agotado, apagándose sus palabras.

—¿Y los otros? ¿Qué fue de los demás?, preguntó Antonio.

—No sé, dijo.

Sin embargo Antonio pensaba:

"¿Qué es? ¿Cuándo será? Y sentía la angustia del tiempo, de los minutos, y el frío le corría por la espalda y el cuello. Deseaba que Pedro hablara, que atravesara la noche. Deseaba ver cómo el hombre se levantaba y decía y se expresaba claramente con los ojos vivos —aquella luz antigua en los ojos—, ver cómo cruzaba sobre la tristeza al fin.

—¿Qué fue de ellos?, preguntó otra vez.

—Vi el cuerpo de mi hermano en el río, dijo Pedro.

Lo dijo con la misma voz ronca, sin temblor ni un matiz de emoción, ni siquiera odio.

Antonio sintió una sensación inquietante que le ponía en pie. Se paseó de un lado a otro y el corazón le latía más deprisa. No había lumbre hacia rato. La casa comenzaba a estar fría, húmeda. Nuevamente se oía en los cristales el ruido de la lluvia. La oscuridad se asomaba al otro lado de los cristales, espesa, sin sonidos ni solemnidad, y parecía como si todo el mundo atravesase una noche muy larga, un tiempo lento, desesperado y sin historia.

Y Antonio no podía más. Pensó que el hombre estaba cansado. Le

vió doblado en la silla con los brazos muertos.

—Si, tienes que descansar hasta mañana, dijo.

Pedro se dejó caer en la silla. Estiró los pies lo más que pudo.

Antonio entró en el cuarto donde estaba la mujer. Ella seguía despierta, con los ojos muy abiertos mirando llena de temores.

—Sabes. Mañana... dijo él.

Se puso a desnudarse alegre a pesar del frío que llenaba la casa.

Estaban ya acostados cuando Antonio oyó el rebullir de Pedro en el otro cuarto y la silla crujiendo en medio del frío, de la oscuridad.

—Tendrá frío ahí fuera, dijo en voz muy baja.

La mujer calló. Le parecía que la inquietud de Antonio llegaba hasta ella y que no la dejaría dormir. La lluvia golpeaba los cristales. Un mundo triste y árido, próximo, asomándose a su pequeña vida.

—Ha cruzado desde la sierra. No tiene otro sitio donde esconderse. Está helado y muerto de cansancio, insistió él.

"¿Por qué todo esto?", pensó ella. Y luego pensó: "Tienen que ser las cosas así". Se movió nerviosa, recordando al hombre amigo, sintiendo sus movimientos en la otra habitación. Antonio también escuchaba a Pedro, pensaba en el frío que iba invadiendo la casa, como si hasta ella llegase el bosque y la oscuridad. Sintió que Pedro estuviese allí. Siguió dándole vueltas, una idea fija que se mezclaba con el recuerdo y el dolor. "Está cansado y muerto de frío". Experimentaba vivamente, como a través de una sensación profunda e impersonal, el frío y el temblor del otro hombre. No pudo resistir más.

—La cama es muy grande, podría ponerse a mi lado. Si no te importa, dijo el hombre.

Ella tocó las manos de Antonio, como si hubiese estado esperando sus palabras.

—Bueno, dijo.

Pedro estuvo escuchando el murmullo de la conversación de ellos. Sentía el frío y el cansancio. Se movía encogido sobre la silla sin conseguir el sueño.

Antonio se incorporó en la cama. Llamó al otro hombre.

—¡Pedro!, dijo.

—No, dijo él.

—¡Pedro!, repitió.

El hombre se levantó como un sonámbulo. Anduvo a tientas y se quitó las botas. A través de la ventana vió el cielo espeso de la noche reflejando las luces de la ciudad. Se metió en la cama y sintió las sábanas suaves, tibias. Y luego se quedó dormido profundamente, como un muerto.

Antonio Ferrés

Cómo Rodolfo Alonso: se edita en el mundo Poemas

Ahora que la actividad editorial en nuestro país parece cobrar un nuevo e inusitado impulso no estará demás hacer algunas ligeras comparaciones con la que se desarrolla en otros países. Por ejemplo, en Australia, país de economía hasta cierto punto emparentada con la nuestra y la de la Argentina, las obras de imaginación se editan a 5.000 ejemplares como mínimo, mientras que España, Suecia y Dinamarca sólo editan 3.000 ejemplares en el mismo género. Es la República Federal alemana la que parece mantener un índice más alto, con 10.000 ejemplares como promedio, igual al de Inglaterra y superior al de EE.UU. Francia sólo edita de tres a cinco mil ejemplares en primera edición, pero son muchos los libros que alcanzan ediciones sucesivas y pasan de los 10.000 ejemplares. Países pequeños como Bélgica y Suiza editan de tres a cinco mil ejemplares, cifra tipo para la Argentina, México y España que surten un mercado grandioso que habla en español. Entre todos esos países, el Uruguay puede figurar como Benjamín, con ediciones de 1.000 y 1.500 ejemplares para las obras de imaginación. Que nosotros sepamos, sólo un reciente libro de Mario Benedetti, "El País de la Cola de Paja", ha conseguido el "récord" de los tres mil ejemplares, con una nueva edición en puerta. Esta cifra de tres mil ejemplares ha regido para los volúmenes de la Biblioteca Artigas, ediciones de carácter oficial y subvencionadas, una parte de las cuales se distribuye honorariamente. Así, pues, recurriendo a las cifras comparativas, apreciamos que para una industria incipiente, cuyo mercado es fundamentalmente interno, los resultados no son del todo desalentadores. Esas cifras demuestran, por lo menos, que la minoría lectora es activa en el Uruguay, aunque las limitaciones de un mercado tan reducido conspiran contra la expansión de la nueva industria editorial que habrá de enfrentar, sin duda, serias dificultades hasta afirmarse. Porque además las condiciones generales para la edición son muy problemáticas ya que editar libros de autores extranjeros supone entrar en el circuito de la competencia mundial, muy dura si se tiene en cuenta la existencia de importantes centros productores como Buenos Aires, España, México, que ya disponen de los mercados de habla hispánica.

RISA DE EXILIO

con una mano
en el viento
con un pesado
corazón
con una risa
limpia y larga
puedes quebrar
este silencio

1957

ALTAS HORAS

que venga
el día
el tierno corazón
la boca dura
que venga
frío y limpio
solo

1958

QUIERO DECIR

canta
dolorido
entre los rieles
y el agua
agua
dame tu voz
silba esa tonada
cualquier mano
que vuelva
me da razón
me quita
el sueño
ah sueños
de un borde al otro
cantan doloridas
las manos
los rieles del agua

1959

SOBRE LAS FUENTES

sobre las fuentes
de mi bien

1959

LESION

en las fronteras
el viento amansa olas
y alaridos
en las fronteras
del bien
las fuentes del viento
lo trastornan
uno se va cayendo
de la ventana al aire
de la vereda al mundo
uno anda por ahí
a saltos
a temblores
uno busca lleno de esperanzas
para ir a terminar
con un golpe
seco
o con un estampido

1960

COLECCIONES NUEVAS PARA NUEVOS AUTORES

Librería Alfa pone a la venta las novedades de las ya prestigiosas colecciones

BIBLIOTECA BREVE y FORMENTOR

dos avanzadas de la literatura de hoy

ACABAN DE APARECER

BIBLIOTECA BREVE

Actitudes Anglosajonas, por Angus Wilson
El Buque, por Hans Egon Holtussen
Un Olor a Crisantemo, por Serrano Poncela
Frankie y la Boda, por Carson McCullers
El Square, por Marguerite Duras

FORMENTOR

Los Extraordinarios, por Ana Mairena
La Ciudad de los Muertos, por Consuelo Alvarez
Homo Faber, por Max Frisch
La Estela del Crucero, por P. A. Quarantotti Gambini
La Criba, por Daniel Sueiro

En Librería Alfa están los libros de hoy para lectores de hoy

Librería Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo

Libros

Mario Benedetti NOVELISTA

por Ricardo Latcham

LA TREGUA, por Mario Benedetti (Ed. Alfa, Montevideo, 1960).

Mario Benedetti ha cerrado el año 1960 con una novela de simple esquema argumental, pero atrevida e interesante. Ha elegido la forma de un diario, en que el empleado de una sociedad anónima describe experiencias en la oficina, la vida opaca de sus compañeros y su relación amorosa con una de sus secretarías. No debe olvidarse el inusitado éxito de los *Poemas de la Oficina*, del autor, libro que alcanzó dos ediciones entre 1956 y 1958. La actitud sarcástica y cruda de Benedetti ha cedido paso a una nueva modalidad, no exenta de ternura y humor en los vínculos de Martín Santomé con su familia. Tanto el escenario como los personajes son de Montevideo y, sin excepción, los últimos han sido extraídos de la clase media.

Resultan protagonistas sin heroísmo, amarrados a pequeños asuntos, a intrigas de funcionarios, al deseo de Martín de alcanzar "la tregua", o sea, la jubilación, gran espejismo de la sólida y compacta democracia uruguaya, ni mejor ni peor que otras del continente. Mientras llega el ansiado momento, Martín, que es viudo y bordea la cincuentena, se enamora, insensiblemente primero, y con pasión, después, de Avellaneda. Esta rompe con un novio, y por el trato diario con su jefe se acostumbra después a una mayor intimidad, que acaba por convertirla en su amante. En otro plano del argumento se describen los agudos problemas que Martín experimenta con sus tres hijos, donde surge la querrela de las generaciones. Es sutil la vivisección que Benedetti emprende con sus tipos de la pequeña burguesía y la crítica acerada de sus limitaciones y de sus complejos. Se ha seguido antes un proceso de ampliación que va desde *Esta mañana* hasta *Montevideo*, colecciones de relatos, hasta culminar en *La Tregua*, visión amplia de una gran ciudad. Pero hay algo más: el tono tremendamente burgués o pequeño burgués de la fauna humana que pinta Benedetti, con mayor o menor dosis de crueldad. Un crítico, refiriéndose a Balzac, decía que la ciudad de París es no sólo la representación, sino el ensueño de las demás ciudades. En Montevideo se encuentra la acumulación de los defectos

del Uruguay, a través de una ampliación que puede comprobarse en la conducta antihéroe de los seres de carne y hueso corporizados en *La Tregua*.

Habría sido fácil para otro escritor derivar a lo cursi, por medio del sentimentalismo que asumen las situaciones, sobre todo en la parte final, cuando Martín Santomé nota la desaparición de Avellaneda en su oficina, antes de que le informen de su muerte. Benedetti se mueve con tacto y sabe alejar los peligrosos obstáculos que se amontonan en el desenlace de *La Tregua*.

La vaciedad de la vida de Martín Santomé, a pesar de ciertos impulsos superiores, el contraste entre la existencia del mundo de los funcionarios con otro que todavía nadie ha pintado, el ritmo del vasto aparato burocrático, las sórdidas tragedias y comedias de la pequeña burguesía, la rebelión juvenil contra los padres, el impulso sexual que surge como variedad en una compacta atmósfera de tedio y rutina, son parte de la extensa estructura de *La Tregua*. En Benedetti hay otro ingredien-



te: su tendencia al ensayismo, vertida recientemente en *El País de la Cola de Paja*, y a menudo actuando en los capítulos breves de su novela. También ha alcanzado ahora un punto de madurez propicio a lo poético, al sentimiento solidario con sus criaturas, muy bien manejado en la descripción de los amores entre Martín y Avellaneda. Lo psicológico es un hábito en Benedetti, excelente conocedor de la sociedad en que está instalado y notable humorista cuando aclara y contrae la realidad uruguaya. Dijo Ángel Rama, a propósito de *La Tregua*, que los sociólogos encontrarán en el libro material para la búsqueda de esencias nacionales. Es una lástima que todavía no aparece una obra que pretenda definir el ambiente y la psicología del Uruguay. En cambio, sus cuentistas, más que sus novelistas, han traído aportaciones notables, hasta de valor axiológico, para el entendimiento de su pueblo.

Benedetti, más que nadie, se ha concentrado en el análisis del hombre de la ciudad y, especialmente, del que vive en el horizonte sofocado de la burocracia. Oigámoslo: "Estoy convencido de que en horas de oficina la ciudad es otra. Yo conozco el Montevideo de los hombres a horario, los que entran a las ocho y media y salen a las doce, los que regresan a las dos y media y se van definitivamente a las siete. Con esos rostros crispados y sudorosos, con

esos pasos urgentes y tropezados, con esos somos viejos conocidos. Pero está la otra ciudad, la de las frescas pitucas que salen a media tarde recién bañaditas, perfumadas, despreciativas, optimistas, chistosas; la de los hijos de mamá que se despiertan al mediodía y a las seis de la tarde llevan aún impecable el blanco cuello de tricolina importada; la de los viejos que toman el ómnibus hasta la Aduana y regresan luego sin bajarse, reduciendo su módica farrá a la sola mirada reconfortante con que recorren la Ciudad Vieja de sus nostalgias; la de las madres jóvenes que nunca salen de noche y entran al cine, con cara de culpables, en la vuelta de las 15.30; la de las niñas que denigran a sus patronas, mientras las moscas se comen a los niños; la de los jubilados y pelmas varios, en fin, que creen ganarse el cielo dándole migas a las palomas de la plaza. Esos son mis desconocidos, por ahora al menos" (páginas 13-14).

Es útil comprobar cómo Benedetti ha progresado en su manera de encarar las situaciones amorosas. El escabroso encuentro de Martín y Avellaneda, después de un tira y afloja, en que los dos se muestran tímidos, se presenta con tal naturalidad que el personaje sólo estampa en su diario lo siguiente: "Cuando se está en el foco de la vida, es imposible reflexionar". No falta literatura erótica en el Uruguay, pero pocos sortean mejor su dificultad que el autor de *La Tregua*, sin la crueldad existencial de Onetti ni la morbosidad refinada de Felisberto Hernández. En las escenas de amor entre Martín y Avellaneda demuéstrase con elocuencia que en Benedetti, a pesar de momentos discursivos sometidos a la tentación de la elocuencia, prevalece lo psicológico y su conocimiento del corazón humano. Lo mismo en

las actitudes de Martín con sus tres hijos: Blanca, que llega a conocer las relaciones de su padre con Avellaneda, y las comprende; Jaime, desviado sexualmente por malas compañías, y Esteban, alejado de Santomé, pero al fin comprensivo y humano, a través de un diálogo de lato significado.

Con desigualdades notorias y rellenos inevitables, *La Tregua* se presenta como una de las escasas novelas, aparte de las de Onetti, aquí comentadas, que contribuyen a descifrar a un sector considerable de la sociedad uruguaya. Queda enfilando su personalidad, si es que la tiene, otro universo: el de los ricos y los privilegiados, de menor significado, a veces, que el mostrado en este espejo de la burocracia, de la coima, indispensable para conseguir la anhelada jubilación, gris paraíso de millares de funcionarios, de la política parroquial, de las tertulias familiares y las comidas con amigos aburridos e insignificantes. La compensación, la tregua más auténtica de Martín, fue su breve conocimiento de Avellaneda, que lo liberó y dio movimiento a impulsos ahogados en la sorda consistencia de un hogar desunido. Junto con conocer a su amante, descubrió el alma verdadera de Blanca, y se reconcilió con Esteban al saber éste las relaciones de su padre con su secretaria. Con elementos pequeños, Benedetti ha sabido componer una trama de gran vitalidad, en que emerge un cuadro representativo de la ciudad en que reside. Es una coronación digna de una carrera consagrada a las letras, con vocación definida y severo sentido de responsabilidad intelectual. Se desearía ahora que ampliara su visión hacia esas vastas zonas que hasta hoy están prohibidas a los narradores montevideanos y donde existe un conglomerado cosmopolita que esconden muchas sorpresas.

Problemas de la Música Moderna

"PROBLEMAS DE LA MUSICA MODERNA". Boris de Schloezer y Marina Schiabine. Col. Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1960.

El nombre del conocido crítico Schloezer se asocia al famoso apellido Scriabine, en la persona de Marina, hija del célebre compositor ruso, para darnos un excelente trabajo sobre la música actual.

Se trata de un enfoque técnico, de estética musical diríamos, pero que no obstante su rigor de pensamiento, y tal vez por ello, no es exclusivamente recomendable a los músicos o aficionados interesados en los problemas del arte musical.

En la medida que la exposición de los autores bucea en la naturaleza crítica de la música de nuestro tiempo surgen contactos explícitamente mencionados en las páginas de este libro o en la mente del lector, que responde ahí a la certera sugerencia que tiene ante sí. Una primera aproximación en este rápido recuento del contenido de la obra no puede excusar la mención de esta visión sintetizante del arte actual, cuadro que si bien tiene su punto de referencia en el mundo de los sonidos no es lícito sospechar en ello la deformación profesional que tiende a medir todo el universo con la única y propia vara que se posee. Si Schloezer y Scriabine ven alguna relación entre los esfuerzos de la música actual y el paralelo quehacer de la plástica contemporánea es a través de un interesante análisis de la idea de "lenguaje" referida a la creación artística. En este sentido tanto como la música, la pintura y la escultura se mueven hacia la obtención de un lenguaje propio y en cierto modo privativo, que las sostenga con total independencia de las cosas del mundo, habitual referencia y patrón de valoración, que se exaspera seguramente en la época del romanticismo.

A través de un pormenorizado aporte de datos nuevos en torno a la percepción rítmica y melódica, provenientes de fuentes científicas experimentales, nos acercamos a las razones que justifican las últimas expresiones e intentos de lograr a expensas de medios electrónicos un nuevo universo sonoro.

Una enumeración de las consecuencias de estas revolucionarias tendencias resulta significativa para tener una idea del alcance realmente insospechable del nuevo panorama que esbozan. Tal sería por ejemplo, la eliminación del intérprete, sustituido por la grabadora

de cinta que ha recogido la obra electrónica. Se hace arduo concebir una actual sala de conciertos donde el escenario no contenga el habitual piano, o la orquesta, el prestigio del solista o director de renombre, y en lugar de ello la máquina que difunde a través de un altoparlante la nueva creación electrónica.

La propia situación del compositor está en una relación totalmente distinta con la materia sonora que maneja la música electrónica. En la medida que los compositores actuales construyen un nuevo mundo sonoro, se verifica una superposición de la notación de la obra y la obra misma. El músico tradicional tiene una visión concreta y exacta de lo que puede extraer de la escala temperada y de los instrumentos en uso. El compositor electrónico está ante un panorama ilimitado de posibilidades que lo obligan a un trato directo con la cinta y las fuentes sonoras electrónicas.

Aparentemente se desprende de este cuadro una liberación total. Contra esta idea o mejor dicho precisando el alcance y el sentido de esta libertad de las nuevas técnicas el último capítulo del libro se llama "Las paradojas de la libertad". Creemos que en verdad todo arte es libre. Una pintura sujeta a las leyes de la perspectiva tanto como un cuadro informalista. Una estricta fuga de Bach o una composición electrónica de Stockhausen. Y en definitiva el hombre siempre deberá ganar su libertad y conquistar su modo de expresión artística, a solas, en la intimidad de su espíritu, trascendiendo su instrumento, sea el teclado del piano, sea la eficiente grabadora de cinta.

HUGO GARCIA ROBLES.

El Tema de la decadencia...

De cualquier manera una sugestiva interrogación queda suspendida sobre nosotros: El siglo XX se ha caracterizado en su dramaturgia por una especial insistencia sobre el tema de la decadencia. ¿Por qué?

Si tomamos en cuenta la definición que muchas veces ha sido hecha del teatro: "reflejo de la vida", tal vez se pueda concluir que la coincidencia temática de nuestros dramaturgos es en definitiva un juicio sobre nuestro mundo actual. De ser así ésta no sería por cierto una conclusión pesimista. Nuestro siglo nació con depresión. La bancarrota del romanticismo

editorial alfa

PRESENTA

dos nuevas colecciones literarias

COLECCION: LETRAS DE HOY

Dirigida por ANGEL RAMA

Un panorama vivo de la literatura contemporánea uruguaya, de sus diversas y jerarquizadas manifestaciones artísticas, en 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).
3. Mario Arregui: HOMBRES Y CABALLOS (cuentos).
4. Enrique Amorim: EVA BURGOS (novela).
5. Ida Vitale: CADA UNO EN SU NOCHE (poesía).

En prensa:

6. Julio C. Da Rosa: JUAN DE LOS DESAMPARADOS (novela).
7. Carlos Martínez Morcero: CORDELIA (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. M. Maidanik: VANGUARDISMO Y REVOLUCIÓN (ensayo).
3. Mario Benedetti: LA TREGUA (novela).

En prensa:

4. Roger Munier: CONTRA LA IMAGEN (ensayo).
5. Ángel Rama: DESDE ESTA ORILLA (relatos).



Grupo de Redacción

Benito Milla
Ernesto Maya (h.)
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
Librería Alfa
Ciudadela 1389

Montevideo (Uruguay)

COLABORADORES

Mario Arregui Raúl G. Aguirre Mario Benedetti

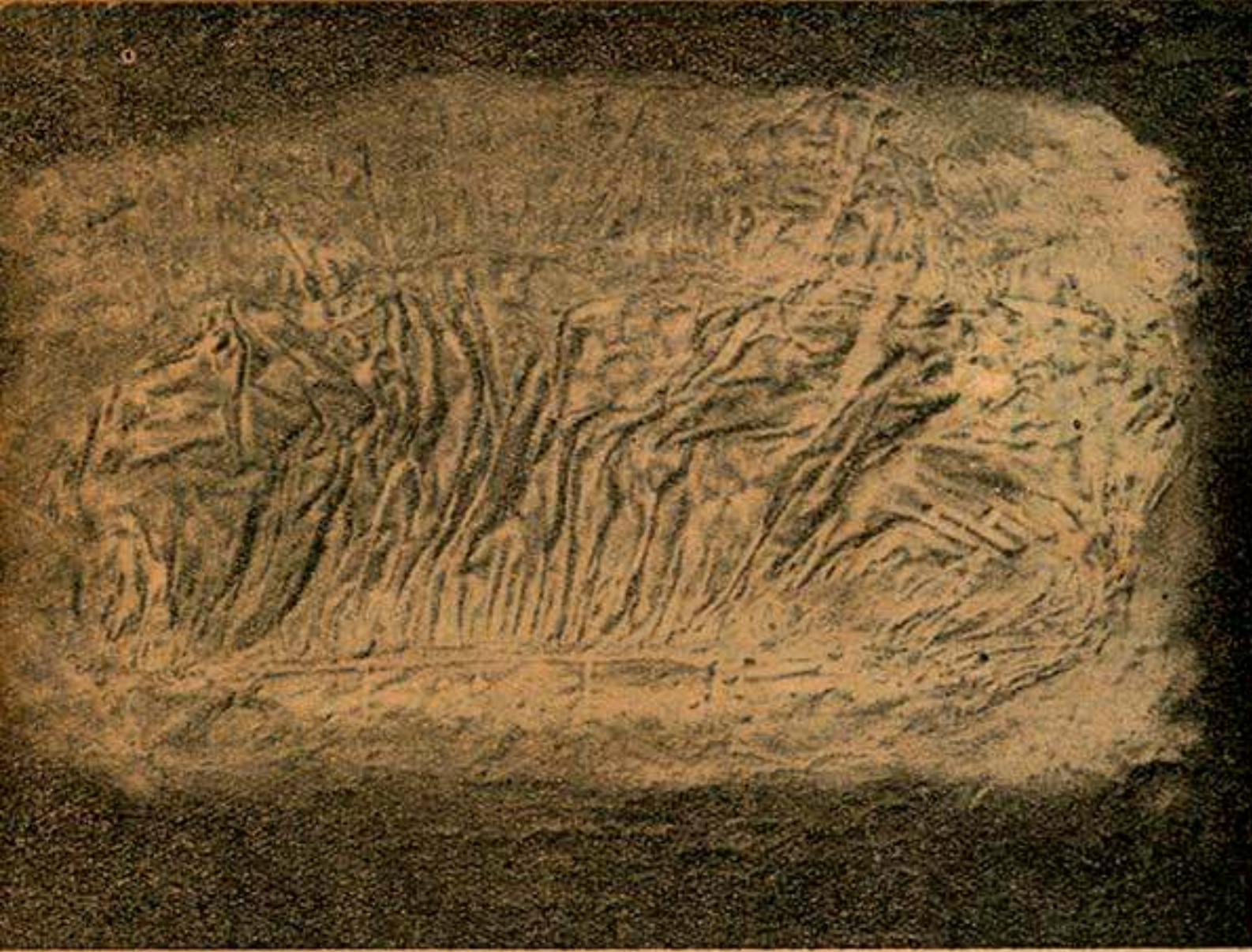
Kortas Axelos Juan Cunha
Raúl H. Castagnino Guillermo de Torre Nelson Di Maggio Manuel Lamana
Ricardo Latcham Saúl Ibarгойen Islas Royer Munier
Ezequiel Martínez Estrada
Emilio Oribe Octavio Paz
Alex Pereyra Formoso
Ángel Rama Herbert Read
Hugo Rocha Ernesto Sábato
Ramón J. Sender Leopoldo Zea Armando Zárate.

PRECIO DE VENTA

El Ejemplar \$ 3.—
Números 1, 2, 3, 4,
5, 6 " 3.—

Suscripción anual:

Uruguay " 8.—
Argentina " 70.—
Otros Países (Dls.) " 1.—



Agustín Alamán y su Pintura

Por Ernesto Maya (h.)

DESLINDE auspició en 1958 una exposición de Agustín Alamán en la Librería "Alfa". En aquellos momentos la pintura y mosaicos de Alamán, sobre todo sus pinturas, traducían los titubeos de su casi recién iniciada labor de autodidacta. Era su primera muestra en nuestro país y DESLINDE creyó en él; creyó en el artista porque creía en el hombre, espécimen no intelectualizado, sin acopio de literaturas y teorías, con un imposterable imperativo categórico de expresarse y expresar lo que el mundo iba construyendo y destruyendo a su alrededor.

Sus paisajes de entonces surgían de unas manchas cargadas de materia que arrancaba de una paleta inverosímil de rosados y celestes. Sus abstractos giraban en una espiral de confusión o de búsqueda, estrellándose con el cuadrículado de las alambradas que el totalitarismo político convirtió en frontera entre la vida y la muerte para millones de hombres y que Alamán, testigo de su época, denunciaba en esos torturados intentos.

Alamán siguió pintando, edificando su obra. Comienza su serie de conquista espacial, entrecruza planos creando una perspectiva pluridimensional y los puntos se trasladan a órbitas cada vez más comprometidas con una realidad de espacio-tiempo-geométrico sobre un fondo de color que adquiere valor por su significado de tal ya que ingresa a la tela con absoluta economía de la materia pintura.

Se suceden etapas, pero a pesar de invitaciones a la crítica, a pesar de promesas, la obra de Alamán si-

guió ignorada y el pintor desconocido. (Hay una sola excepción, la de Nelson di Maggio, que casi no lo es ya que, sin integrar el Grupo Deslinde, se cuenta como asiduo colaborador de la Revista.) Pero los amigos, que no somos críticos de arte, ni de la prensa grande ni de la prensa chica, que no somos técnicos ni *habitués* de las exposiciones, pero que las vemos, descubrimos a ese hombre que pintaba por imperativo mayor que el snobismo de unos, la desahogada posición económica de otros o el infantil deseo de *épater* de tantos. Descubrimos un hombre al que las necesidades convertían en obrero de la construcción y al que su razón de ser, su mismo ser, le marcaba, más allá del oficio cotidiano, el camino hacia su verdadero oficio: el de artista.

El apoyo, el pequeño apoyo de nuestro Grupo, su actitud frente al arte y el empuje creador con ribetes geniales le hicieron seguir adelante e intentarlo todo. Materiales y técnicas, todo lo que fuera posible alterar, modificar, usar, tomar o dejar, fue transformado o incorporado a sus obras. Hasta que llega a la etapa o ciclo actual en que su encuentro con posibilidades nuevas y tremendas lo lanzan a una órbita que coincide con la de sus búsquedas, y los hallazgos surgen unos a continuación de otros hablando cada vez más alto.

Alamán es un pintor de caballete por imposibilidad material de ir más allá pero su pintura, mejor quizás su obra, no es de estudio, de taller; es una obra con profundas raíces en lo cósmico y que crece en lo de hoy, tal vez en lo de ma-

ñana. En su obra asistimos a la transformación de los elementos en un paralelo permanente con los resultados de la ciencia moderna y la transmutación de los átomos. Frente a sus últimas telas no se duda en encasillarlo en el informalismo, pero debemos acotar que Alamán sabe lo que quiere, lo que busca, se dé o no; él lo conoce de antemano y va a la creación de formas que una vez conseguidas enfrenta con su personalidad de genuino revolucionario, de anarquista, y con su impulso creador las destruye, alzando del molde destruido las nuevas formas: revolución y testimonio del arte en nuestro tiempo, tiempo de cambio, de génesis y de destrucción.

Esta modalidad de Alamán, esta modalidad afirmativamente anarquista de ordenar, de transformar el caos y la confusión en un orden que se adapta a la necesidad de expresión y anticipa las fronteras de los mundos que la ciencia abre al hombre, constituye para nosotros la esencia del artista como adelantado. Creemos, además, en la autenticidad de Alamán como informalista, justificándolo incluso semánticamente contra el aformalista.

Si el arte es conquista, captación, premonición, el arte de Alamán está conquistando nuevos materiales, nuevas formas de usarlos, nuevas técnicas; está captando las transformaciones más hondas del hombre y de la materia y está adelantando paisajes de un nuevo "plus ultra", mientras nos revela los encuentros del futuro con el universo fosilizado del presente.

Estamos seguros que Alamán dará que hablar a los silenciosos porque así lo reclama su primitivo modo de enfrentar al mundo; porque así lo reclama su anarquismo militante en cada obra, con su hon-

do sentido de revolución que valora por igual los fines y los medios; por su manera de encarar la obra y la vida como una unidad.

El reciente premio en la exposición de Arcobaleno lo ha lanzado a la posibilidad de las exposiciones, donde tiene ganada la batalla contra lo cursi, lo snób y lo intrascendente con el impulso de sus descubrimientos y ese soplo ibérico que viste de tonos negros-pardos metalizados una paleta que dramatiza sus telas con "el sentimiento trágico de la vida".

Exposición

Alamán

Agustín Alamán

expone, en el

Centro de

Artes y

Letras

Plaza Libertad 1168

a partir del 1.º de

Junio a las 18 hs.

