

George Woodcock

LA NOVELISTICA DE GRAHAM GREENE

JUAN
RAMON
JIMENEZ

PREMIO NOBEL

Graham Greene, incluso cuando describe la lucha espiritual entre el bien y el mal, se siente comprometido con la violencia actual de la vida humana. Nada hay de místico o verdaderamente simbólico en su obra. El bien y el mal son expresados por medio de la vida de los hombres, y es sobre el plano de un mundo concreto, desgarrado por la violencia y dimensiones fraticidas, que las líneas del conflicto espiritual se nos aparecen trazadas con la mayor claridad. Para Greene existe un conflicto moral, más que un conflicto de alma. Conflicto que se centra en las relaciones entre los hombres y que se manifiesta por traición y lealtad, crueldad y amor.

Con tal actitud, no es de extrañar que las novelas de Greene muestren un desarrollado conocimiento social. Greene ha sido acu-

sado por los marxistas de carecer de esta cualidad, pero lo que en verdad ocurre es que Greene no acepta el criterio social de los marxistas, y aunque yo mismo no estoy de acuerdo con muchas de las ideas de Greene — particularmente con sus dogmas teológicos — considero que posee un sentido de los valores sociales superiores al de la mayoría de sus críticos.

Las novelas de Greene constituyen, dentro de límites obvios, uno de los más inteligentes estudios que de la violencia social moderna haya sido realizado en la ficción europea. Muestran claramente la naturaleza de la lucha de clases en la sociedad moderna, y también van más allá que el marxismo en la realización de esta otra lucha, todavía más fundamental, en crecimiento hoy a través del mundo, entre lo individual y lo colec-

tivo, el hombre común y el Estado.

Greene ha sido llamado reaccionario desde todos los ángulos. Sin embargo es difícil ver cómo es posible obtener esa impresión a través de un estudio honesto de su obra. Greene demuestra siempre simpatía hacia el más débil, hacia el criminal frente a la sociedad que lo ha extraviado, hacia el rebelde frente a los representantes de la autoridad, hacia el pobre frente al rico y hacia el humilde frente al poderoso. En "The Lawless Roads" — Caminos sin ley — cita con aprobación las palabras de San Jaime:

"Id ahora, hombres ricos: llorad y gemid de las miserias que caerán sobre vosotros. Vuestras riquezas están corrompidas y vuestros vestidos raídos. Vuestro oro y vuestra

Continúa en la página 10

Emilio Ucar

OCTAVIO PAZ Y LA AUTENTICIDAD POETICA

Cuando Johannes Pfeiffer inició a su público de Bremen en la comprensión de lo poético mediante la célebre serie de sus conferencias, recogidas luego en libro, lo hizo en el tono con que un filósofo profesor dicta sus lecciones. La disertación de Moritz Geiger sobre "La Estética Fenomenológica", y sus monografías, son también magníficos ejemplos de exposición docente, cuyo fondo conceptual se ajusta a una terminología precisa. Son piezas dirigidas, con criterio educacional, al estudioso de estos problemas. Otras veces, como en el caso de Brémond (Poesía Pura) el lenguaje tiene el colorido escénico que suelen dar, a esta clase de lecturas los auditorios académicos. Y estudios como los de Baudelaire, Váler, Dámaso Alonso, dejan ver, entre los hilos de la trama, la actitud vigilante de la crítica.

Son éstas, modalidades en la estilística del ensayo, vehículos diferentes para la expresión de ideas; pero todas son accesibles a una actitud mental del receptor que podría llamarse de espectación lógica.

La forma que adopta Octavio Paz para ofrecernos sus reflexiones en "El arco y la lira", es otra cosa. Obra de un poeta para poetas, Paz no quiere prescindir en ella del lenguaje mismo en cuanto a valor en sí, tal como si entendiera que la materia cuyo manejo asume, por lo inefable, merece tan delicado tratamiento. Esta adecuación permite, además, el acceso directo del lector a la intimidad del autor y la comunión de ambos en el mejor de los planos para una labor que requiere, por su propia índole, acuerdo fundamental sobre el sentido de las palabras. "La belleza es inasible sin las palabras — dice Paz hablando del lenguaje — cosas y palabras se desangran por la misma herida." Y acota luego: "El idioma está siempre en movimiento, aunque el hombre, por ocupar el centro del remolino, pocas veces se da cuenta de este incesante cambiar."

Todo el libro, exponente de una sensibilidad exquisita alimentada por los profundos conocimientos que el autor posee sobre el tema — la



Poesía — está compuesto en base a una larga y reposada meditación, con reflexiones que parecen aflorar a su conciencia tras una actividad similar a la que ejerce el poeta en trance de creación y que — como él mismo la define — "no se parece en nada a la introspección o el análisis" implicando, más que sondeo, "actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de imágenes."

Continúa en la página 16

COLABORAN

George Woodcock, Emilio Ucar, Hugo Rocha, Benito Milla, Juan Andrade, L. V. Anastasia Sosa, Antonio Muñoz, Ernesto Maya, Lucien Lefalley, Manuej Lamana, J. Carmona Blanco - Notas sobre libros - Teatro Opina sobre Teatros Independientes M. Domínguez Santamaría

La trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez traza una gran curva luminosa que va de lo comarcal a lo universal. El poeta de Moguer, de la baja Andalucía rica en folklore, se inicia en la canción para llegar a su poesía actual, entrañablemente pensada, ya desnuda de paisaje exterior, toda ritmos y signos, agudamente intelectual.

Esa tensión hacia lo universal, ese permanente despojarse y renovarse, han hecho de Juan Ramón Jiménez uno de los más altos poetas de nuestro tiempo. Seguramente el que más merecía, entre los poetas actuales del mundo, el Premio Nobel.

La distinción obtenida es merecidísima. Y, esta vez al menos, estamos seguros de que no han intervenido para ser otorgada las consideraciones políticas, las razones de Estado. Juan Ramón Jiménez, ausente de su patria desde hace veinte años, por no haberse sometido a la férula de Franco, sólo podía poner sus puros méritos de poeta en la balanza. Y han sido esos méritos los que le han valido el Premio Nobel.

La Poesía, en su acepción más alta, ha sido la gran victoriosa este año en Estocolmo. Con esta victoria las letras hispánicas han de conocer una mayor solitud de parte de los lectores de todo el mundo.

Ernesto Maya (h)

"LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS" Y AHORA

Un documento de la segunda guerra mundial

Es una novela en la que, como su título lo anticipa, los personajes, soldados norteamericanos, aparecen desnudos de todos los harapos con que los vistió su vida anterior y enfrentan el presente sin esperanza donde se clavan dolorosamente agujas del pasado.

En la novela son muchas las cosas que se contraponen y mezclan: individuos, ideas, situaciones, soluciones, pero Mailer sabe hacerlo y nos brinda un libro pleno, fuerte y amargo.

Las novelas sobre la Guerra nos tenían acostumbrados a la pintura de esa solidaridad elemental que surge de los peligros, necesidades y miserias, sobrelevadas en común, pero que acerca tanto como para iluminar esa miseria y esos deshechos que eran la carne de la trinchera. A la alegre camaradería de los soldados de "Sin Novedad en el frente..." siguió la amistad de los que conocimos en "De Regreso" y la cordial hermandad de "Tres Camaradas". Siguiéron todos los relatos de la primera guerra mundial, que si nada ocultaban del horror de la guerra en sí, de su maquinaria, en la que se incluye al hombre, nada escondían de los piojos y la mugre, de los apetitos por escalar posiciones, pero daban salida a una casi afirmación de que el hombre es bueno y capaz de sacrificio por sus semejantes. Se calcaban en ellas las escenas de confraternización con el enemigo, porque llegado el momento, en el hoyo del obús o en la cama del hospital de sangre o contra la alambrada del campo de prisioneros, se descubría que el contrario tenía también derecho a una patente de Hombre. Luego fueron otras las leyendas de guerra que se nos brindaron: guerras revolucionarias, donde el ideal ata más fuerte que una bandera más o menos sucia, donde no se sale hombre a hombre con el camarada del regimiento, sino con el hermano, "a por todo", sabiendo que con el entusiasmo con que se afronta la muerte se triunfa aunque se quede derrotado. Estábamos acostumbrados a entrever esos valores, a sentir esas emociones como algo real y no circunstancial, como algo que les era propio a esos personajes y no una manta en que los arropara el miedo y la miseria.

Por otra parte habíamos avaluado la merma de esos rasgos en los seres destrozados, aniquilados, agotados, que fueron los huesos y la piel de los Campos de Concentración.

Y encontramos en "Los desnudos y los muertos" una conjugación de esas dos cosas opuestas: la camaradería y el egoísmo. En la novela de Mailer los hombres se comunican y se franquean entre sí, pero esto sucede en momentos especiales, y los mismos que se acercan amigablemente, salvo una o dos excepciones, luego se separan y se tiende entre ellos la animosidad. Esto, repetido, nos deja la impresión de que falta esa Solidaridad amplia y abierta de que hablamos. Y eso, precisamente, la hace amarga, más amarga que lo que ella consigue ser por sí sola. Nos molesta en la obra de Mailer, encontrar que a lo largo de su descripción de caracteres y pensamientos nos presenta, tanto en el curso de la acción misma como cuando emplea el recurso que llama "La máquina del tiempo" (con honrosos antecedentes), a los tipos reaccionarios (Cummings, Croft, por ej.) como hombres que saben lo que quieren, seguros de sí mismos, aún cuando a veces sean vencidos por las circunstancias, mientras que los tipos de izquierda (Hearn) son personajes sin una posición clara, diletantes, incapaces de defender de una manera positiva sus creencias mejores, tal vez porque en realidad se cumple violentamente, (en Mailer también) la definición, la acusación que hace Cummings a Hearn: "En el fondo tú también eres un reaccionario". Pasa un poco lo que siempre nos molestó con T. Mann en "La Montaña Mágica", donde todos los personajes germanos, sajones o del norte, son figuras serias y firmes, mientras que el latino, Settembrini, es una figura ridícula a pesar de su importancia.

II

"Los desnudos y los muertos" es una novela de acción y no se anda con vueltas cuidando las expresiones. Desde las primeras páginas nos salen al encuentro palabras gruesas que, inexplicablemente, son reemplazadas por los clásicos puntos suspensivos para volver luego a la palabra del mismo calibre sin ninguna máscara. Los com-

bates adquieren realismo y en general se vive, desde nuestra cómoda posición de lector, las vicisitudes de la lucha. Nos emocionamos y seguimos con atención los pasos de esos seres, ya estén sobre la línea de fuego o en la retaguardia. Asistimos a una puja constante entre los hombres del pelotón central: camorras, insultos y conatos permanentes de lucha. Por otra parte entre la oficialidad surgen las rivalidades, desprecios, intenciones de encaramarse, orgullo, bajas pasiones, y entre los personajes centrales de este grupo X una abierta contradicción que tanto la diferencia de grado militar, o los separa en tal forma que nos hace pensar en el asesinato.

Además de lo que venimos diciendo hay en el libro toda la trama de la acción guerrera que alcanza momentos extraordinarios: el desembarco, la tormenta y la lluvia, el cansancio de los hombres que empujan cañones entre el barro, la noche del combate en el río, y el ir y venir de los hombres. Veteranos de Motome a quienes la lucha anterior aureola: Croft, Wilson, Martínez, Gallagher, Red, Brown, etc. Novatos como Hennessy de quien dice Red: "Es de los tipos que ahorran para casarse antes de buscar novia" y que termina con la cabeza abierta sobre la playa de Anopei el primer día.

Si bien no podemos citar todo lo bueno de la obra, cosa que nos demandaría tantas páginas como a Mailer, merecen destacarse algunos párrafos de una conversación entre el General Cummings y el Teniente Hearn.

Gen.— "El estado natural del hombre del siglo veinte es la ansiedad"...

Ten.— "En la guerra se produce una especie de ósmosis, o lo que sea, lo cierto es que el vencedor siempre tiende a adoptar las... las maneras del vencido..."

Gen.— "...hay un proceso de ósmosis. Estados Unidos hará suyo ese sueño (el del fascismo), lo está haciendo ahora mismo. Cuando se genera poder, equipos, ejércitos, todo esto no se desvanece como una nube de verano..." "Después de la guerra nuestra política internacional va a ser mucho más cruda, mucho menos hipócrita de lo que nunca ha sido. Ya no nos vamos a cubrir los ojos con la mano izquierda mientras extendemos la garrá imperialista con la derecha..."

III

Para conocer el libro hay que ir forzosamente a él. En sus cuatro partes están repartidas dosis de emoción y relatos reales o realistas de una guerra en la que el enemigo es sólo un pretexto para mostrar al personaje verdadero: los hombres desnudos o muertos.

AQUI Y AHORA

La Semana del Libro Nacional, celebrada a fines de agosto con los auspicios de la Cámara Uruguaya del Libro, volvió a poner de relieve un viejo problema: el de la difusión del libro nacional.

Una vez más la experiencia no fué muy alentadora.

El autor nacional enfrenta problemas que no son fáciles de resolver. El más agudo, quizás, es el del desinterés de nuestro público, ocupado preferentemente en el Deporte y en la Lotería.

La minoría lectora, única susceptible de ser interesada por el escritor de aquí, carece de curiosidad por una obra de la que no tiene referencias válidas. La ausencia de una crítica amplia y sistemática no favorece el despertar de esa curiosidad. El lector sigue despreciando los riesgos en sus adquisiciones y va a lo seguro: la fama del autor de moda.

La crítica, relegada a publicaciones especializadas, de escasa circulación, no alcanza a ese público necesario para que el autor encuentre estímulos permanentes y no termine en la angustiada sensación de estar clamando en el desierto o hablando contra un muro frío.

La Prensa que aquí llamamos grande ignora casi olímpicamente esta necesidad de nuestro público y de nuestros autores. Algunos de nuestros prosperos diarios no han llegado todavía al plausible mecenazgo que podemos ver en periódicos foráneos, con sus excelentes suplementos dominicales, ni a la tradicional inclusión de una rúbrica literaria que no incluya el tijeretazo. El derroche futbolístico de nuestros diarios es desalentador.

El autor nacional sigue haciendo figura de mártir vocacional y lamentándose eternamente. Sus libros no trascienden, salvo contadas excepciones, el círculo de amigos. Naturalmente, surge de esta realidad un déficit económico que trata de remediar por el único camino que a veces se le ofrece: el Estado.

Ezequiel Martínez Estrada definió breve y magistralmente ese proceso, traduciendo una situación que es más válida en este momento para nosotros que para la Argentina. Se expresaba así: "El autor costea la impresión de la obra con el sueldo que le paga el Estado y el Estado le compra el libro, devolviéndole su dinero. Devela el costo y recupera las ideas, retirándolas de la circulación".

Este suele ser el resultado de una labor que a veces ha consumido largos días, estudios, preocupaciones y esfuerzos. Y que sólo podrá modificarse mediante una comprensión más general —prensa, público— de los valores propios muchas veces injustamente ignorados.

EL CINE Imagen de la Vida Humana



"Se insiste una vez y otra en que el cine, frente a la lectura, por ejemplo, representa la muerte de la imaginación. Pero el hombre que va al cine quiere ver... cosas imaginarias. Rara vez se interesa por el documental, (que también es imaginario). El hombre de nuestro tiempo quiere VER, mejor que imaginar, REALIDADES I M A G I N A R I A S."

Julián Marias,

"La imagen de la vida humana".

A toda consideración del cine como arte se antepone su significación y su importancia como medio de satisfacer esa necesidad primaria del espíritu humano de forjarse ilusiones, sueños conscientes, que ayudan a vivir. Para el hombre primitivo, que pintaba perfiles de alces y bisontes en sus cuevas o mimaba los incidentes de la cacería, el juego de la imaginación se confundía con las exigencias de la lucha por la vida: atribuía a esas imágenes y esos ritos una potencia propiciatoria de las fuerzas de la naturaleza. En la figura del ágil y hermoso animal atravesado por la azagaya en pleno salto, representaba sus deseos de cazador y proveedor del sustento familiar. A la misma finalidad práctica de dominio sobre un mundo hostil y misterioso respondían sus danzas y sacrificios, forma de exorcismo todos ellos, mediante los cuales buscaba asegurarse, mostrando lo que deseaba, los beneficios de una buena caza, una óptima cosecha, hijos sanos, protección contra las plagas naturales, victoria sobre sus enemigos.

A medida que la mente humana fué progresando y adquiriendo un más firme conocimiento y una más clara comprensión de los fenómenos naturales, las imágenes, los ídolos, los totems, los bailes y ritos fueron perdiendo aquel carácter funcional para convertirse en espectáculo, distracción, quehaceres desinteresados, en fin, que podía permitirse una comunidad con un mínimo de desahogo material a título de entretenimiento y también de auto-educación y fijación, para generaciones futuras, de sus valores culturales propios. Ya nadie creía, tal vez, en que una danza imitativa de los movimientos del ciervo y del sigiloso cazador podía ayudar a cazar el ciervo, ni que la invocación de los espíritus de la lluvia podía favorecer las cosechas. Pero era agradable participar en esas ceremonias o presenciarlas, sobre todo cuando eran cumplidas por individuos especialmente dotados para el baile, el canto, la pantomima o la música. De los petroglifos, las danzas propiciatorias, los ritos de la fecundidad, los conjuros mágicos, habrían de surgir eventualmente actividades autónomas altamente evolucionadas (pintura, escultura, música, teatro, literatura) que se apartarían gradualmente de su contexto social originario. Más que una manifestación de profundas urgencias colectivas, el arte pasó a ser expresión de temperamentos individuales, condicionados por el ambiente, desde luego, más no determinados por él. Estos procesos milenarios representan en realidad una íntima fracción en el

periodo biológico de la evolución humana, desde la aparición de la especie en el planeta hasta su conquista de una posición de hegemonía y su ingreso en la civilización.

Hacia el fin del siglo XIX surgió el cine, una nueva forma de expresión y publicación, comparable a la imprenta de tipos móviles, una nueva posibilidad de creación artística, que movilizaba los recursos y los instrumentos técnicos de la era científica, y que fué reconocida, casi de inmediato, como la manifestación cultural característica del mundo moderno. En efecto, el cine, tanto en la etapa de producción como en la de consumo, no puede prescindir de todo aquello que identificamos como inseparable del orden tecnológico en que vivimos: para la producción y exhibición de películas, hacen falta máquinas, capitales, organización industrial y comercial, trabajo en equipo, participación colectiva. Una novela, un cuadro, una sinfonía, pueden ser la obra de un individuo, pueden ser aceptados o no por el público al cual van dirigidos; un film, en cambio, sólo puede resultar del esfuerzo concertado de legiones de individuos (productor, libretista, director, actores, escenógrafo, músico y

tad para comprobar la desafección de los públicos nacionales hacia la producción oficial. El más cerrado monopolio, la propaganda más eficaz, son incapaces de imponerle al público algo que éste no quiere. ¿Cuántas candidatas a estrellas desaparecen sin dejar rastro después de haber sido lanzadas con el máximo despliegue de publicidad? Quizá ninguna actriz de Hollywood fué objeto de una campaña propagandística tan intensa como Faith Domergue, a quien el productor Howard Hughes procurara convertir en otra Jean Harlow o Jane Russell; sin embargo, no pasó nada con ella. Nadie "descubrió" a Marilyn Monroe, nacida y criada en Hollywood, vista en numerosos papellitos insignificantes, hasta que los millares de cartas de desconocidos admiradores llegadas a los estudios de 20th Century-Fox abrieron los ojos a Mr. Darryl Zanuck.

¿Quién elige los temas de las películas? Los productores, se dirá, y es cierto. Pero todavía no ha nacido el productor capaz de adivinar qué tema o tratamiento de un tema contará con la aprobación del público. Lillian Ross en su libro "Picture" (crónica de la filmación de "The red badge of

por Hugo Rocha

técnicos de toda laya) y no apela a minorías selectas sino a muchos millones de espectadores dentro de un país o dispersos por todo el mundo. Un film, en caso de fracasar comercialmente, no puede ser archivado, a la espera del juicio reivindicatorio de los siglos venideros —tiene que tener éxito inmediato, ser aceptado sin dilación, consumido fresco: de otro modo, la estructura multimillonaria de la producción, la distribución y la exhibición se desplomaría.

Al depender, como condición de su existencia, de una amplia base popular, el cine no puede permitirse el lujo de ser un arte individualista: todo él está marcado por el signo de lo colectivo, con lo que pasa a ser una manifestación cultural tan profunda y auténtica como, a su manera, lo fueron las catedrales en la Edad Media y lo son en la actualidad el periodismo, los deportes o la moda. Desde luego, esta condición de arte de masas no excluye la creación personal y la historia del cine abunda en ejemplos de genios individuales que han conitado el fervoroso apoyo popular: baste con citar el caso de Chaplin. Lo que sí excluye la índole peculiar del cine, es el predominio del artista sobre la masa —es la masa la que acepta o rechaza una obra, un tema, una personalidad, una innovación técnica de cualquier clase que se le ofrece.

La influencia circula de abajo hacia arriba: es un error creer que el cine es el producto de las mentes de unos pocos potentados que imponen sus gustos y sus prejuicios a las multitudes, con el auxilio de poderosas máquinas de propaganda. De ahí el fracaso de todo intento de cine dirigido, ya se trate de la producción fascista italiana o del regimentado cine ruso: alcanza con entreabrir las compuertas y admitir un poco de liber-

courage") y Richard Brooks en su novela "The producer" han contado, entre otros, como los capitanes de la industria cinematográfica se comen las uñas en los cines donde, según es tradición, exhiben por sorpresa sus últimas películas. Han gastado millones en ellas, han reclutado los talentos más infalibles (probados en otras películas de éxito) pero una vez terminada la filmación, quedan inermes y desamparados ante unos adolescentes guarangos o unas buenas señoras de casa que son quienes pagan la entrada y quienes emitirán el juicio final sobre sus películas. Todo el genio de los moguls de Hollywood consiste en dar, con cierta frecuencia estadística, en la tecla del gusto de esos adolescentes y esas buenas señoras quienes, seguramente, no sabrían decir de antemano qué les gustó, ni explicar, después, por qué les gusta o no lo que han visto. Ellos eligen, simplemente — este argumento me gusta, este actor me es antipático.

Elegir implica un acto positivo y negativo a la vez —si tomo esto prescindiendo de lo de más allá. En su elección de películas, los espectadores optan por ciertos valores a expensas de otros y el orden de sus preferencias apunta constantemente hacia la satisfacción de esa necesidad de realidades imaginarias que menciona Julián Marias. La realidad que reflejan las películas no es la de la vida diaria (recuérdese la impopularidad del cine neorrealista en Italia) sino la de la vida ideal y secreta que el mundo nos retacea. El cine refleja los movimientos más bajos y también los más elevados del espíritu colectivo: las aspiraciones nobilísimas así como las represiones inconfesables, los temores igual que las audacias, los prejuicios tanto como los ideales, el egoísmo nacional a la par que la solidaridad humana.

Las películas de éxito, como las especies supervivientes en el mecanismo de la evolución, presentan los sistemas de valores aceptados por el denominador común de vastas colectividades, que pueden o no estar limitadas por las fronteras nacionales. El predominio de los films de Hollywood tiende a indicar que mucha gente en todo el mundo comparte los gustos básicos del pueblo norteamericano; el fracaso de las películas argentinas en los mercados exteriores se debe a que tampoco el público argentino se reconoce en ellas.

Sigue en la Pág. 13

novedades

SILVIO D'AMICO, **Historia del teatro universal** (cuatro volúmenes). El libro más completo, de mayor valor informativo y crítico sobre las múltiples manifestaciones, en todos los tiempos y países del arte teatral. Con numerosas láminas en color y miles de grabados en negro.

GUILERMO DE TORRE, **Las metamorfosis de Proteo**. Bajo el signo de Proteo, elegido como símbolo de la capacidad de mutación, ante el espectáculo del mundo intelectual, se agrupa esta serie de ensayos y estudios críticos sobre autores, problemas y tendencias tanto modernas como clásicas.

CARLOS VAZ FERREIRA, **Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales**. Hondo planteo de variados temas de psicología y sociología contemporánea.

CARLOS VAZ FERREIRA, **Sobre la percepción métrica**. Reaccionando contra el modo esquemático de tratar la versificación, el autor muestra el papel activo y muy importante del espíritu de la percepción métrica.

MANUEL MUJICA LAINEZ, **Héctor Basaldúa**. Con tanta vocación como traza la evolución de este gran pintor argentino. Con 30 láminas en negro y cuatro en color.

JOSE RAMON DE HEREDIA, **Círculo poético**. Conjunto poemático de uno de los más representativos valores de la actual lírica venezolana.

VARIOS, **La Sociedad Anónima actual** (III-IV). Contiene, junto con el tomo I más de cien importantes estudios, con información de actualidad o de planteo teórico.

editorial

Losada S. A.

Colonia 1060 - Tel. 8 75 61

Montevideo

NUEVA LIBRERIA UNIVERSO

Av. 18 DE JULIO 1182

Arte - Literatura - Textos
Filosofía - Ciencias
TODAS LAS NOVEDADES

Jean Giono, ayer y hoy

Fué André Gide el que primero saludó la aparición de Giono con una salva de elogios. "Colline" se acababa de publicar en una revista. Grasset, el editor, había rechazado el manuscrito poco tiempo antes. Seguidamente aparecieron esos grandes poemas que se llaman REGAIN, LE SERPENT D'ETOILES, LE CHANT DU MONDE. Giono había pasado a ocupar uno de los primeros puestos en las letras francesas.

En torno a la obra de Giono existe una rara unanimidad. Gide fué su descubridor, pero en el elogio han coincidido temperamentos tan distantes como Paul Morand y André Malraux, Herbert Read y Henry Miller. Read lo sitúa entre los tres escritores más representativos de la literatura francesa de antes de 1939; Miller prefiere LE CHANT DU MONDE al "Cantar de los cantares".

★

Antes de 1939 Giono significó algo más que una modalidad literaria. Significó, sobre todo, para la gran mayoría de sus admiradores, una posición ante la vida. Frente a la novela analítica, a lo Proust; a la cosmopolita, a lo Morand; a la desespolada, a lo Malraux, oponía una especie de epopeya rústica, una grandeza con raíces en la tradición y en la vida agreste. Por sus libros pasaba un soplo homérico, pero las ideas le venían de los contactos de su padre con anarquistas y perseguidos de toda laya. Esta tradición carbonaria debemos encontrarla perfectamente depurada en el Giono actual. Pero entonces era exultante y contagiosa.

En el Giono de REGAIN, LES VRAIES RICHESSES, JEAN LE BLEU estaba, además del poeta, el militante. Pero no un militante de partido. Su lema era el retorno a la tierra, a los oficios, al trabajo hecho con las manos, a la vida comunal en el seno de la naturaleza. La libertad que Malraux iba a buscar en la tensión del drama social y en los confines del mundo, Giono la descubría en las montañas de Provenza. Una libertad que existía previamente en el espíritu de sus héroes y que se realizaba mediante la labor, la fraternidad, la alegría simple de respirar en el mundo.

En los libros comprendidos en su ciclo campesino Giono establece irreductiblemente una oposición a la civilización de las ciudades. "Lo que viene de la ciudad es malo; el viento de la lluvia y el cartero" (con los avisos de vencimiento de los pagarés). Esta frase la encontramos en el comienzo de COLLINNE. Otras parecidas se hallarán en todos sus libros. También el conflicto entre la propiedad y los apetitos que despierta, por una parte, y la necesidad del pan y la libertad por la otra. En ese conflicto media el gendarme, representante típico de una civilización de la injusticia, con sus leyes inspiradas lejos, al margen de las realidades de la tierra, del trabajo diario, de la imperiosidad de las estaciones...

Lo más curioso de todo es que esta filosofía de la libertad en la rusticidad debía encontrar su resonancia más amplia en las ciudades, entre el público atento a un lenguaje que ya había olvidado, pero que le encantaba de nuevo. Este fué el prodigio mayor de Giono. Si se hubiera limitado a un bucolismo al estilo del que hizo las delicias de los salones cortezanos, hubiera quedado en eso. Pero en su prosa había una fuerza profundamente humana, un mensaje de inmediato impacto por su

sinceridad. Hablaba, además, al corazón desarraigado del hombre de las ciudades, y la fuerza primigenia de su lenguaje explica la unanimidad aprobatoria que despertó en torno suyo. Sus primeros libros estaban marcados por un fuego de juventud que parecía inmarcescible.

★

Es difícil convertirse en un profeta sin asumir, a la vez, la responsabilidad del rango. Manosque, un pueblo grande en la ruta hacia los Alpes, pasó a ser lugar de peregrinaje. El "gionismo" era una realidad antes de que estallara la segunda guerra mundial. Olvidando un poco la sabiduría de los viejos pastores de sus libros, Giono no era ya solamente el poeta de la vida rústica; era, también, un pacifista que firmaba declaraciones. Previamente, con un grupo de



adeptos, había fundado una comunidad, "Le Contador", que desapareció sin dejar rastro apenas el vendaval de la guerra se desató. Por romper los carteles llamando a la movilización Giono fué encarcelado, pero salió. Tal vez reflexionó demasiado en el mes de cárcel que le impusieron. Después fué el gran silencio de los años de la guerra. Una vez, sin embargo, el nombre de Giono apareció al pie de un escrito en el semanario LA GERBE, adicto a Pétain. Otra vez, después de la Liberación, debía conocer Giono la cárcel, pero también brevemente. El profeta de la vida salvaje había terminado. Un nuevo Giono iba a surgir cuando nadie, seguramente, lo esperaba.

★

La segunda guerra mundial es el lapsus dramático que divide a Giono, escritor, en dos personas, dos actitudes, dos estilos. Se ha pretendido minimizar esta ruptura, que es evidente no solamente en la superficie, sino en el fondo de su obra. Esto no quiere decir, sin embargo, que los libros actuales de Giono sean menos importantes que los de su primer período. Se dice, simplemente, que son distintos. Algo se ha desplazado y cambiado en el universo del escritor, en su visión del mundo y de los hombres. Esa visión no es solamente más madura, es diferente. La primera mutación sensible no se refiere particularmente al estilo, que tampoco es el mismo, sino a su relación con la naturaleza. La naturaleza era "el mundo", una especie de todo en relación con sus creaturas. Ahora cada personaje es un mundo y la naturaleza su decorado. Sin embargo, estamos

lejos de la novela psicológica en la creación última de Giono. Su héroe principal, Angelo, se desplaza vertiginosamente, cabalga, pelea, hace el amor, intriga, pero carece de morosidad. Sthendal está un poco en la época de este húsar arrogante y revolucionario, pero no en el personaje mismo, que nada tiene que ver con su Fabricio o con su Julien Sorel, personajes menos bulliciosos, pero con mayor densidad espiritual. Giono le debe poco a Sthendal. Se debe, como antes, a sí mismo, a su capacidad de trabajo y a su inagotable capacidad de narrador.

Sin duda alguna nos hallamos, particularmente en LE HUSSARD SUR LE TOIT, ante un escritor que nada debe envidiar al de la obra más completa del ciclo campesino, que es LE CHANT DU MONDE. Es más: como novelista dará hoy Giono mayor satisfacción a sus lectores, quiero decir, a sus nuevos lectores. Porque sin duda alguna tampoco éstos podrán ser los mismos salvo muy ocasionalmente. Con la guerra terminó la fábula de un paraíso salvaje donde el hombre pudiera encontrarse a sí mismo en la más absoluta verdad. Hoy todos sabemos que no hay paraísos para unos cuantos y que la felicidad es apenas ese instante huido que nunca nadie pudo fijar. Seguramente Giono lo ha aprendido mejor que nadie. Pero su reacción ha sido distinta. Si no pudo ser profeta no ha querido dejar de ser escritor. Y ha inventado un mundo y un personaje para divertirse y divertirse. Su húsar es eso, una escapada sin peligros. Podemos atravesar el período más negro del Cólera de 1833; apenas si la truculencia nos obliga a dejar de sonreír. Porque la ficción es

evidente, la tramoya también, el personaje y su mundo, todos inverosímiles por mucho que haya hurgado Giono en la tradición de su familia italiana, en las crónicas de la época. ¡Ah, pero que gran narrador! Y eso es todo.

Jacques Pagnet, uno de sus críticos más sagaces, ha expresado bien la situación de Giono en la actualidad: "Se es reaccionario cuando se piensa al hombre fuera de su época y se sitúa a sus héroes bajo el signo de una fatalidad. ... Esto nos da derecho a no reconocer en Giono a uno de nuestros maestros. ... No podemos olvidar nuestros sufrimientos ni el rostro de nuestros mártires. Los escritores que reconocemos como verdaderos contemporáneos son los que tienen preocupaciones éticas y sociales, cuya época les concierne y toman la responsabilidad de pensar de nuevo nuestro destino al margen de toda convención caduca. ..." Giono no puede figurar entre ellos, desgraciadamente. Maril-Alberes ha tratado, recientemente, de emparentarlo con el Camus del espíritu Mediterráneo. Es inútil. Giono evita los conflictos que puedan poner a sus personajes frente a las duras consecuencias de la vida actual. Su actitud es una sonrisa que lo mismo puede expresar un cierto cinismo que una amable indiferencia.

NOTA.— Las dos últimas obras de Jean Giono vertidas al castellano son:

"Un húsar en los tejados", editorial Kraft, 1953.

"Viaje por Italia", editorial Gyanarte, 1954.

Evocaciones granadinas

a Alfredo Pellegrino

Toro Negro

Toro negro,
caudal de fiebre
para los niños toreros.

Silencio de fuerza pura;
toro antiguo y nuevo,
alerta a la sangre
y a la brisa en juego.

Cuna de ángeles
las curvas de sus astas
y puñales al aire
son en movimiento.

Noche dentro de la noche
estampado en jaspé;
con la luna, ya no es toro,
toro negro.

Es un astro
o es un pez,
citado por las capas
de niños marineros.

Después de la fiesta

En el corralón,
seis toros, solos,
muertos esa misma tarde.

Inmensos,
sobre las cruces,
seis claveles de sangre.

Las cornamentas,
seis anclas
entre la tierra y el aire.

A la muerte,
las primeras estrellas
llegan asomándose.

Y sin querer
también la rozan
unas soleares.

Antonio Muñoz

Carta de París



La importancia y la extensión que ha adquirido en Francia el estudio del español y de la cultura hispánica en general, es algo que no se hubiera podido imaginar hace doce años. Una circunstancia fortuita contribuyó en parte a su iniciación al terminarse la guerra 1939-45 y darse preferencia a otros idiomas sobre el alemán, que hasta entonces había figurado como "segunda lengua" en los establecimientos de enseñanza franceses. Sin embargo, no ha sido únicamente ese factor el que ha contribuido al incremento del español, que durante este curso escolar 1956-57 cuenta con más de 120.000 alumnos en las escuelas del Estado, con unos 40.000 en los colegios Libres (religiosos) y bastantes millares aún en los colegios y academias particulares. Esta implantación obedece a que los franceses comienzan a descubrir un nuevo mundo, lleno de novedades para ellos y que hasta recientemente ignoraban casi por completo.

El fenómeno es de tanto mayor interés cuando se puede decir que esta curiosidad por la cultura hispánica se ha producido al margen de toda propaganda más o menos oficial de los gobiernos franquista e hispanoamericanos, que en casi ningún caso han comprendido ni han mostrado interés por la tarea. La contribución mayor es la que han aportado, de una manera independiente, los profesores franceses de español de Universidades y Liceos, que a través del conocimiento de la lengua han llegado a interesarse y amar todo lo que se refiere a la cultura y las costumbres de los pueblos que tienen como idioma el español. Y una importantísima ayuda, un gusto y una pasión por los temas, han sido facilitados por los numerosos refugiados y refugiadas políticos españoles que figuran como auxiliares de la enseñanza de español en los liceos franceses. La posibilidad ahora de los viajes a España (1.900.000 franceses han estado el pasado verano allí), la cual no ofrece actualmente su verdadera y sincera fisonomía y cultura, aunque permite conocer directamente al verdadero pueblo, viene fortaleciendo ese conocimiento de lo hispánico.

Limitados los estudios hasta hace seis años principalmente a la civilización de la nación española, cada vez adquieren mayor extensión también los que se refieren a lo hispanoamericano. En el programa del curso escolar del "Instituto de Estudios Hispánicos", de París, donde se forman todos los futuros profesores franceses de español, figuran este año, además de obras españolas, y para trabajar el tema sobre "La tendencia indigenista en Perú contemporáneo": El mundo es ancho y ajeno, de Cirio Alegria; Ruta cultural del Perú, de Luis Valcárcel, y como complemento, entre otros: Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, de José Carlos Mariátegui; Treinta años de Apris-

mo, de Haya de la Torre; ¿Existe América Latina?, de Luis Alberto Sánchez.

El año pasado el tema fué sobre "El Chile de los conquistadores y el de los novelistas y cuentistas chilenos modernos", con los siguientes textos: La Araucana, de Ercilla; Martín Rivas, de Blest Gana y Chile, país de rincones, de Mariano Latorre. Y el año 1954, bajo el tema general de "El encuentro de la civilización azteca con la civilización española vistió en el siglo XX", los títulos siguientes: Visión de Anahuac, de Alfonso Reyes; Cuauhtémoc, de Héctor Pérez Martínez y Hernán Cortés, de Salvador de Madariaga.

Por su parte, el "Instituto de Estudios Latino-americanos", también de París, centra esencialmente todas sus enseñanzas sobre temas de los países iberoamericanos. Su especialización es mayor sobre lo hispanoamericano porque está exclusivamente orientado a formar profesores competentes en todo lo relacionado con la cultura y la civilización de los países hispánicos. En los liceos, donde hasta también recientemente el conocimiento de lo español se limitaba casi únicamente a lo referente a la Península Ibérica, los alumnos, a través de algunos de sus profesores, comienzan a familiarizarse con todo lo referente a Hispanoamérica. Sin embargo, las posibilidades de esta difusión de la cultura americana son muy reducidas, según expresan frecuentemente los propios profesores de español, por la falta de facilidades y de material con que tropiezan cerca de los agregados culturales que, en principio, deberían tener esta obligación por misión. Es imposible obtener informaciones, datos, láminas, y mucho menos películas documentales, de los representantes culturales de los países americanos en que se habla el español.

Al mismo tiempo que este interés por el idioma, como consecuencia lógica, se ha extendido la difusión del libro español. Independientemente de los numerosos textos para la enseñanza de la lengua (en las antologías de trozos de lectura cada vez se incluyen más autores hispanoamericanos), existen librerías españolas especializadas y bastantes librerías francesas con sección de español, en las que se encuentran tanto ediciones de Madrid y Barcelona, como de Buenos Aires, Santiago de Chile y Méjico. Esta divulgación del libro en español se ha realizado también al margen de toda propaganda oficial u oficiosa, y esencialmente también por refugiados políticos españoles, en los que ha recaído la labor efectiva de cultivar la continuación del pensamiento español.

Evidentemente, se observa todavía una cierta tendencia rutinaria en bastantes profesores franceses, que siguen rigurosamente fieles a los autores que estudiaron para su entrada en el profesorado, y que no han pasado todavía de Pereda,

Palacio Valdés, Juan Valera, Pardo Bazán, y hasta Ricardo León y Concha Espina; que publican en los "trozos escogidos" cuentecitos de Blanco y Negro o de Palomero, Trueba y otros de los que no hay un español que ahora los lea. Pero las nuevas generaciones se expresan con un criterio más moderno y manifiestan su mayor atención hacia la generación poética española de 1926. No obstante, los autores hispanoamericanos son en general bastante desconocidos por casi todos. Esto explica que en los numerosos temas de español que fueron sometidos para los ejercicios de junio y julio, y que se han publicado en los Annales du Baccalauréat, de autores hispanoamericanos sólo figuren trozos de Bartolomé Mitre, Enrique Larreta, Sarmiento, Rubén Darío, José Vasconcelos y Francisco Luis Bernárdez. Y de los novelistas españoles de después de 1939, sólo Ana María Matute; elección bastante arbitraria y que no obedece a criterio selectivo alguno. El impulso dado en el "Instituto de Estudios Hispánicos" es principalmente obra del gran maestro hispanista Marcel Bataillon, siempre muy al tanto de todo lo que a la cultura hispánica se refiere.

Esta difusión del español y del conocimiento de lo hispánico se manifiesta igualmente en el plano de la edición francesa. De los autores de lengua española, tienen actualmente la preferencia, de versiones en francés, los hispanoamericanos, siendo pocos los españoles del interior que son traducidos, a excepción de Cela y Gironella. En primer lugar, merece destacarse la labor realizada por Roger Caillois en la colección "La Croix du Sud", de la editorial Gallimard, en la que han aparecido traducidas al francés obras de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Ernesto Sabato, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, Adalberto Ortiz, Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos,

etc. Algunas editoriales han publicado obras de Neruda, Gálvez, Payró, Eustasio Rivera y otros. Y, paralelamente, el libro de láminas comienza a presentar en bellas imágenes las fisonomías de países hispanoamericanos. En este aspecto, por la mayor posibilidad de comunicación, los libros de ilustraciones sobre España que se editan en París llegan a una perfección notable, que está muy lejos de lograr la edición ni la fotografía españolas. Los últimos aparecidos, Espagne, de Dominique Aubier y Tuñón de Lara, y otro de lujo, también de Dominique Aubier, con láminas en colores, sobre las corridas de Pamplona, honra la edición francesa e ilustran la España eterna.

Finalmente, esté interés por lo hispánico encuentra eco en las revistas literarias francesas, pero en un sentido más profundamente humano, o si se prefiere diremos que literario-político, puesto que se trata de valorar lo que la cultura aportó antes de 1939 y lo que la situación actual supone de regresiva en todos los sentidos. La revista Temoins ha publicado un número extraordinario sobre España, con colaboraciones de Albert Camus, René Char, Georges Navel, J. J. Morvan y otros escritores franceses y españoles emigrados. La revista Esprit ha editado un excelente número doble extraordinario, especialmente consagrado a España, también con la colaboración de escritores franceses y emigrados españoles, mereciendo destacarse entre éstos los artículos de Murcia, lector de español de la Sorbona, sobre las actuales generaciones literarias españolas, y el del psiquiatra Tosquelles sobre el psicoanálisis de las corridas de toros. La revista Les Temps Modernes anuncia también para el próximo mes un número especial sobre España.

por Juan Andrade

Finalmente, esté interés por lo hispánico encuentra eco en las revistas literarias francesas, pero en un sentido más profundamente humano, o si se prefiere diremos que literario-político, puesto que se trata de valorar lo que la cultura aportó antes de 1939 y lo que la situación actual supone de regresiva en todos los sentidos. La revista Temoins ha publicado un número extraordinario sobre España, con colaboraciones de Albert Camus, René Char, Georges Navel, J. J. Morvan y otros escritores franceses y españoles emigrados. La revista Esprit ha editado un excelente número doble extraordinario, especialmente consagrado a España, también con la colaboración de escritores franceses y emigrados españoles, mereciendo destacarse entre éstos los artículos de Murcia, lector de español de la Sorbona, sobre las actuales generaciones literarias españolas, y el del psiquiatra Tosquelles sobre el psicoanálisis de las corridas de toros. La revista Les Temps Modernes anuncia también para el próximo mes un número especial sobre España.

Esta difusión del español y del conocimiento de lo hispánico se manifiesta igualmente en el plano de la edición francesa. De los autores de lengua española, tienen actualmente la preferencia, de versiones en francés, los hispanoamericanos, siendo pocos los españoles del interior que son traducidos, a excepción de Cela y Gironella. En primer lugar, merece destacarse la labor realizada por Roger Caillois en la colección "La Croix du Sud", de la editorial Gallimard, en la que han aparecido traducidas al francés obras de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Ernesto Sabato, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, Adalberto Ortiz, Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos,

Paris, octubre 1956.

GRUPO DE REDACCION

Benito Milla - Ernesto Maya (h.)

J. Carmona Blanco - Emilio Ucar

DIRECTOR RESPONSABLE

Benito Milla - Rivadavia N° 2127

REDACCION - ADMINISTRACION - DISTRIBUCION

LIBRERIA ALFA - Ciudadela 1397 - Montevideo

(Uruguay)

Publicación trimestral

Los artículos publicados bajo firma son de la responsabilidad de sus autores.

Precio de venta \$ 1.00

EL DIRECTOR DE «TEATRO DEL PUEBLO»

MANUEL DOMINGUEZ SANTAMARIA RESPONDE A NUESTRA ENCUESTA

a) ¿Cuál es el origen de los grupos teatrales independientes en nuestro país?

—Los teatros independientes son una respuesta a una necesidad del medio. Hace veinte años la actividad teatral en nuestro país era muy escasa. Exceptuando al inolvidable Carlos Brussa con su trashumante compañía por los pueblos de la República, no había elenco nacional estable, capaz de ofrecer un repertorio digno. De vez en cuando se veía algún buen intento de teatro, alguna aparición fugaz, pero nada orgánico. Así lo que se veía en nuestros contados escenarios —casi tan contados ahora como entonces— eran algunas compañías rioplatenses de teatro menor, de dudoso o deleznable gusto y, de tarde en tarde, algún elenco extranjero, de paso. De tanto en tanto algún Quijote, como Héctor Cuore, lanza en ristre, hacía una heroica irrupción por los escenarios del país, mudo de algunos títulos de jerarquía y de muchos propósitos nobles, pero... era difícil quebrar, solo, sin ayuda alguna, la modorra general del medio.

A nosotros que teníamos unas tremendas ganas de hacer teatro y la cabeza llena de las ideas de Romain Rolland, nos tocó empezar. Eso fue difícil, pero fue necesario. Luego fueron apareciendo otros grupos.

b) ¿Qué interpretación tiene para usted la expresión «Teatro del Pueblo», con que se distingue el grupo escénico que dirige?

—Un teatro para el pueblo, eso es todo. ¿Cuál? El de la verdadera obra de arte. La obra de arte contiene los elementos ideales para el ensueño del hombre —el mundo ideal— e ilumina con su mágica luz el camino de su liberación; eso es lo que teníamos que ofrecer al pueblo. Y, en el plano inmediato: un teatro accesible, espiritual y económicamente, formado con libertad absoluta de repertorio y elenco, con el pensamiento puesto en nuestra gente y en nuestro tiempo. No otra cosa buscaba, en esencia, Romain Rolland con su «Teatro del Pueblo».

c) ¿El concepto «independiente» implica necesariamente el de «no profesional», como corrientemente se interpreta en nuestro medio, o existe otra acepción en que «independiente» y «profesional» no se excluyan?

—El concepto independiente no implica en modo alguno el de «no profesional»; implica el de «no comercial», que es cosa bien distinta. Hacer arte, supeditar a este propósito toda circunstancia material, sea en el plano profesio-

nal o en el «amateur», y no al revés...

d) ¿Puede interpretarse al grupo escénico independiente como un ciclo de preparación para el profesionalismo?

—Al grupo escénico independiente puede interpretarse como un ciclo de preparación hacia el verdadero teatro de arte. El profesionalismo es un camino para ello. No entiendo por qué alguna gente mira con prevención al profesionalismo.

¿Es que puede cumplirse bien una disciplina tan com-

anterior. ¿Por qué eligió «Crimen en la Catedral» de Elliot?

—Elegí «Crimen en la Catedral» por la misma razón que antes elegí «El Alcalde de Zalamea» o «En Familia»; esto es; porque se trata de una verdadera obra de arte, con un estremecimiento y un mensaje. La obra de arte lleva en sí los elementos que apuntan a la solución de los problemas humanos expresados en sus más altas aspiraciones y en su más alto lenguaje. En ella están escondidas las más secretas motivaciones del alma humana.



UNA ESCENA DE «CRIMEN EN LA CATEDRAL»

pleja y difícil como la del teatro sin que le dediquemos lo mejor de nuestro tiempo y de nuestro esfuerzo? ¿No pasa lo mismo con las demás disciplinas? ¿Se sienten cómodos, acaso, el pintor y el músico que se ven obligados a cumplir un horario de oficina nada más que para poder subsistir físicamente? ¿No preferirían poder dedicarle todo su tiempo a su vocación? Pues lo mismo ocurre con el intérprete de teatro.

e) Entre las distintas clasificaciones que suele hacerse con las obras de teatro (poético, realista, social, etc.) ¿siente usted alguna preferencia que determine su elección y deseo de poner una obra en escena, o son conceptos de otro orden los que le mueven?

—A hacer teatro me mueve un ansia de perfección del hombre; a su servicio pongo una vocación personal. No siento predilección por ningún estilo en particular. Al servir la obra de teatro se sirve el estilo que está determinado en ella; esa es la misión del director. Si él ha superado o no la sujeción a un gusto o estilo particular, eso es un problema de madurez personal. El director tiene que llegar a ser, en arte, un adulto. Claro, nadie llega a ser adulto en arte, pero lo importante es aspirar...

f) Como ejemplo concreto de lo

traje del alcalde o el desbordado lirismo del habla; importa saber si de la hermosura de aquel pueblo trasciende alguna ejemplaridad para el nuestro; si la vara que empuja por igual al noble y al villano es la que mide a los hombres de nuestra sociedad. Importa saber si su acento es universal y si su grandeza prevalece.

g) En el plano nacional, ¿a qué atribuye usted la proliferación de grupos teatrales independientes en los últimos años?

—Nuestro pueblo —el pueblo en general, no sólo el público aficionado— ha empezado a tomar verdadero contacto con el teatro desde la aparición de los grupos independientes y de la Comedia Nacional. Antes no había actividad escénica estable, regular, que lo permitiera. La creciente corriente de público hacia el teatro y el incremento de los grupos independientes responden al mismo fenómeno: un despertar general, un requerimiento renovado de un pueblo joven y ávido.

h) ¿Cree que la existencia de múltiples grupos de representación puede influir efectivamente en el resurgimiento de un auténtico teatro nacional contemporáneo?

—Estoy seguro de ello. Cuando el autor nacional sepa que sus obras pueden ser representadas con dignidad, se sentirá estimulado en su tarea. Cuando el público sepa que el autor habla de él y para él; que sus inquietudes, sus ansias, su modo de ver y soñar la vida son interpretados por el autor y presentados adecuadamente sobre el escenario, se convertirá en fervoroso espectador y, así, en un colaborador eficaz en el proceso de la creación.

Pero el autor teatral tiene el deber de conocer a su pueblo profundamente, que es un modo de conocer a la humanidad total. Así también podrá aspirar a ser conocido profundamente.

que implica la obra, ha resuelto casi siempre con acierto el movimiento escénico.

La escenografía, modesta, cumple bien su misión de crear el ambiente y facilitar los movimientos de los actores. Sin que implique desmerecimiento, puesto que estamos ya pisando terreno económico, cabe señalar una excesiva utilización de cortinajes, que se debe seguramente a un propósito, a nuestro entender excesivo, de sobriedad. Creemos que un poco de papel pintado, sobre todo en el cuarto acto, pudo mejorar la escenografía. La decoración pintada no implica «naturalismo». Puede y debe ser imaginación y expresión escénica. Recuérdese el «cuarto de los niños» de «El jardín de los cerezos» en la puesta en escena de Barraud, cuando en el cuarto acto, totalmente desierto durante algunos segundos, se convierte en el mejor intérprete de la obra.

Pero ninguna observación hace verdaderamente sombra a este espectáculo con que «El Galpón» se sitúa en la primera fila del éxito en esta temporada.

Escribe
J. CARMONA BLANCO

Teatro en Montevideo

«LAS TRES HERMANAS» Un éxito de «El Galpón»

Obra de Antón Chéjov. Representada por «EL GALPÓN»; dirección Atahualpa del Cioppo.

Chéjov es el autor que lleva a escena los pequeños hechos cotidianos. Esta afirmación que a primera vista puede parecer diminutiva, es sin embargo el secreto de una técnica teatral espontánea de Chéjov, que le condujo a la creación de varias obras imperecederas. A través de los pequeños hechos que en cada minuto ponen en marcha nuestras palabras intrascendentes, los personajes de Chéjov, todos aparentemente sin importancia, van adquiriendo realidad teatral hasta desembocar en una de las más bellas expresiones dramáticas.

El de Chéjov es un teatro costumbrista y psicológico en partes iguales. No hay en él verdaderamente argumento, ni protagonista, ni dinamismo dramático; hay personajes, «sólo» personajes que dialogan o se callan al mismo ritmo que la vida. Ese es el drama. Como se ha señalado repetidas veces, en el teatro de Chéjov valen tanto los silencios, siempre significativos, de los personajes como lo que hablan. El diálogo, en este caso, no trata de explicar nada más que la meta relación circunstancial entre los personajes. Cada uno de ellos es sobre la escena una especie de naufrago solitario que procura expresar con todos sus medios su propia realidad.

Acaba de comenzar nuestro siglo XX. Rusia, país agrícola, latifundista, política y tradicionalmente regido por una monarquía de corte despótico, ha permanecido al margen de la revolución industrial de Occidente. Ese quedarse atrás implica la ruina económica de la aristocracia, decadente ya en espíritu, inteligente, capaz de darse cuenta y comprender su ruina; incapacitada a causa de siglos de inactividad y aburrimiento para reaccionar ante la catástrofe inevitable. Sabe compadecer ya la degradación del mujic, pero no puede mover una sola mano para explotar cualquier fuente de riqueza que la salve de la ruina. La aristocracia rusa de comienzos de siglo es el más nihilista de los nihilistas rusos. Romántica, refinada, procura combatir su tedio consumando su ruina con frecuentes viajes a París.

Rusia no pudo ser un país de artesanos capaces de dar origen a una burguesía. La que se insinúa, de origen mujic, no se mueve tanto por espíritu de empresa como por el de envidia y desquite. Trae el ímpetu que otorga la costumbre de trabajar, amalgamado a su ignorancia, sordidez de sentimientos y mal gusto consuetudinario. El mujic que en Rusia insinúa a la burguesía no pretende revolucionar la sociedad en que vive. Desea ocupar el puesto de su señor, a quien desprecia desde que aquel le compadece, a quien odia por el recuerdo de humillaciones recibidas.

Algunos años después de la muerte de Chéjov la revolución barrerá con todo. Por su parte y casi de inmediato leninismo, trotz-

kismo y stalinismo barrerán además con la latente posibilidad de emancipación que existía en ciertas capas de la sociedad rusa. Si hoy en Rusia fuese posible un Chéjov, nos mostraría en la escena los pequeños hechos cotidianos y crueles de la burocracia aristocratizada.

«Las tres hermanas» se mueven dentro de este cuadro histórico, son parte integrante de él. Representan la aristocracia clarividente de su destino, que intenta superar su decadencia espiritual, su tedio, su inutilidad, por medio del trabajo. Fracasan lentamente, al ritmo

impotente de sus vidas y entre dolores de cabeza. Chéjov insiste en ello: Una sociedad cuyos individuos se quejan permanentemente de dolores en la cabeza es una sociedad en decadencia. Tussenbach, el barón de origen alemán, quien se decide a incorporarse a la burguesía, sucumbe, antes de lograrlo, a su último residuo aristocrático: acepta un duelo de honor en el que perece. Chebutikin, el médico del ejército, embrutecido espiritual y profesionalmente por la inactividad y el ocio, representa el límite de la decadencia. Busca finalmente su escapada en el alcohol y pro-

cura razonarse la inexistencia de la realidad. Uno a uno, todos los personajes de «Las tres hermanas» son seres frustrados. Sólo Natalia, la mujic elevada a la condición de burguesa sabe lo que quiere y lo logra con grosera crueldad.

La representación que «El Galpón» ofrece de «Las tres hermanas» es sencillamente excelente. Puede asegurarse que se trata del mejor espectáculo ofrecido en Montevideo en lo que llevamos de temporada teatral, incluida, por supuesto, la Comedia Nacional. Después de esta representación de «El Galpón», ya no es posible moverse sobre distintos planos para enjuiciar a los independientes. Al menos en lo que se refiere a interpretación.

Galina Tolmacheva, en el prólogo del «Teatro Completo» de Chéjov —Ed Sudamericana—, expresa: «EN TODA LITERATURA Pasa a la Pág. 6

«EL ZOO DE CRISTAL» en «Taller de Teatro»

Obra de Tennessee Williams, representada por «Taller de Teatro», bajo la dirección de Juan José Brenta.

Williams ha sabido captar los aspectos dramáticos de cierta situación norteamericana. Ha sabido también, lo que es más importante, trascenderlos hasta una manifestación teatral, cuya técnica domina. Es sin embargo dudoso que lo haya logrado otra vez mejor que en su primera obra: «El Zoológico de Cristal».

La amalgama de aventureros y colonizadores que se desparramaron primero y poblaron después la América del Norte, crearon, por reflejo de un mundo viejo que traían consigo, una especie de aristocracia. Puritana, ñoña y provinciana, que se afincó con más profundas raíces en el Sur, desde cuya situación geográfica ha venido defendiendo, todavía hoy, sus malentendidos privilegios contra un Norte técnicamente progresista, mecánicamente democrático.

El triunfo económico de los norteaños no sólo ha implicado la ruina de la aristocracia sureña, sino un dramático proceso de asimilación de los sujetos que la han integra-

do, o sus descendientes, a los conceptos que rigen la vida moderna —niveladora, estandarizada, mecanizada— norteamericana.

La lucha por el éxito, que tan práctico y concreto sentido tiene en un newyorkino, posee, para la mente de esos sujetos en trance imposible de asimilación, un contenido romántico, soñador y bíblicamente poético. Son seres inevitablemente frustrados, con características típicas: nostalgia de otros tiempos, de otros lugares, de otros conceptos. Son seres singulares, raros en un medio que rechaza lo raro y lo singular. Un medio que es otra rama de un mismo tronco, al que sólo procura podar lo que no se convierte en práctico. Son seres que viven atormentados por el temor de descender un peldaño más; que procuran convencerse retóricamente de su integración al medio que los absorbe —La Madre del Zoológico de Cristal—, personaje singular y desarraigado, se asusta cada vez que en su presencia se pronuncia la palabra «rareza», pero lo hacen soñando.

Entre el sujeto en proceso imposible de asimilación y el nuevo medio, hallanse unos seres cronológicamente intermedios: los hijos de aquel. Viven en permanente tensión dramática; tironeados de un lado por el concepto romántico de la vida que han recibido en el hogar, del otro por el mecanismo de una vida exterior que les exige uniformidad y rendimiento. La única salida es la huida. La huida de uno y otro mundo, mas a fin de cuentas descubren que no es sino una forma más de la infelicidad. La típica característica del ser frustrado subsiste: nostalgia.

Lo que antecede es la atmósfera dentro de la cual se mueven los cuatro personajes del Zoológico de Cristal», de Tennessee Williams.

La puesta en escena que Juan José Brenta ha realizado de esta obra con los elementos de «Taller de Teatro», se apoya sólidamente en la magnífica interpretación que Nelly Goitiño hace de «la Madre». Puede muy bien hablarse de creación. A través de su intensa intervención —los otros tres personajes giran prácticamente en torno a ella, no sólo a causa del contenido de la obra— Nelly Goitiño va extrayendo su personaje con extensa gama de matices, que no parecen sin embargo agotar sus posibilidades de actriz.

«El Hijo» es evidentemente un papel de excesiva responsabilidad para el joven actor Luis A. Berriel, quien, pese a todo, gracias a la visible dirección de Brenta, da la réplica necesaria, aunque sin lograr proporcionar la medida de su concentrado personaje.

Elsa González (La Hija) y Leonel Etchegorry (El Candidato), completan el reparto con discreción y ajuste, lucidiéndose ambos en la principal escena de sus intervenciones.

La escenografía de E. Thompson, no sólo resuelve correctamente las exigencias de la obra, apoyada por precisos efectos de luces, sino que posee una belleza que da relieve a la representación. La habitación familiar parece verdaderamente flotar entre la callejuela oscura y el firmamento.



ALFONSO REYES EN SUS OBRAS COMPLETAS

“... la publicación de mis Obras Completas, permitiéndome así realizar el ideal de toda carrera humana, de toda verdadera conducta, que es el acercarse a la Unidad cuanto sea posible, venciendo así el asalto constante de la incoherencia y de los azares que por todas partes nos asedian, y dando así un nuevo estímulo a mi trabajo en el crepúsculo de mi vida.”

Estas Obras Completas, pues, nos dan la imagen de un crear humano consciente orientado hacia la plenitud. Consciente de lo que es el vivir con sus azares y sus limitaciones, con sus fuertes apenencias y sus fuertes desmayos; con la clave secreta, en fin, superficial o profunda, de cuanto le llega o le falta a lo que vivimos. Ante ellas, y aún ya conociéndolas en gran parte, invade al ánimo la sugestión de leerlas como si fuese por vez primera. Estoy seguro de que ha de ser ésta la mejor manera de contemplar esa cercanía a la Unidad, ideal de toda carrera humana, que Alfonso Reyes siente como estímulo para su trabajo. Si antes fui lector ocasional de sus libros, cada vez más entusiasta a medida que mejor los iba conociendo, espero asistir ahora a lo que él mismo vislumbra en el crepúsculo de su vida: una sola obra que, a través de tiempos, lugares y circunstancias diversos, se ha manifestado con el ritmo del propio vivir. En su amplia perspectiva, inmensa como el mundo, podremos desentrañar lo que éste le ha transmitido con voces de humana sabiduría.

Sin duda que es un artificio emprender así la lectura de un autor, haciendo de cuenta que lo leemos por primera vez sólo porque estamos frente a sus Obras Completas, pero no deja de ser una fecunda ficción por cuanto ahora es la obra de una vida lo que se nos entrega, y ésta en verdad se ofrece con el atractivo de cosa ya terminada, que, sin embargo, hay que descubrir paso a paso. Otro modo de conocerla, creo, no tendría valor, o por lo menos no sería lo que ahora sugiero, porque ella es la historia de una empresa cuyo lema podemos encontrar en aquellos versos de Goethe:

Gris, caro amigo, es toda teoría,
y verde el árbol de oro de la (vida);

empresa de contacto y conocimiento de todas las superficies del mundo, haciendo de ellas materia nutricia de la existencia y del crear artístico.

Dos caminos, por consiguiente, para todo lo que sea mundo: uno inmediato, que proviene del encuentro directo con las cosas; el otro hace de ellas recurso para la creación de un lenguaje incesantemente renovado. Este último es la transmutación de tantas horas, de tantos días dispersos, de tantos ecos dispares, en una sola conciencia del tiempo vivido, en un solo idioma; y todo esto expresado en palabras de humano entendimiento, con palabras para todos. ¿No es acaso el ideal de nuestra vida lograr que el mundo, con sus mareas y laberintos, con sus sombras amadas u odiadas, se contenga entero en nuestro corazón y cante desde allí con claras palabras? Re-

lizar ese ideal parece haber sido el objetivo fundamental de Alfonso Reyes. Es necesario seguirlo en su proceso, comprobar qué caminos siguió hasta el fin y cuáles hubo de abandonar a poco de conocidos o iniciados. ¿Necesario? Sí, a nosotros nos hace falta el conocimiento, sobre todo al que mira con ojos igualmente curiosos el latir del mundo y las creaciones espirituales. En este sentido Alfonso Reyes es el maestro por excelencia. La materia y las formas artísticas han encontrado en él el testigo. En esta época en que miramos tan poco a nuestro alrededor creo que hace falta volver los ojos a esta arte poética y vital que es la obra del tan bien llamado mexicano universal, no sólo para admirarla como modelo literario, sino principalmente porque se nos ofrece como existencia. Arte de existir, podría llamársele.

"Este primer tomo se limita a mi primera etapa mexicana, antes de mi salida a Europa, agosto de 1913. Recoge exclusivamente la prosa. Los versos ocuparán un volumen posterior, que ha de organizarse en torno a mi OBRA POÉTICA, recientemente publicada." "El presente libro se sitúa, pues, en la ciudad de México y abarca desde febrero de 1907 (la ALOCUCIÓN preparatoria) hasta enero de 1913."

Este primer tomo está dividido en tres partes: *Cuestiones Estéticas*, *Capítulos de Literatura Mexicana y Varia*, *Cuestiones Estéticas* fue el primer libro de Alfonso Reyes; se publicó en París en 1911 con un prólogo de Francisco García Calderón. Se inicia con la sección *Opiniones*, con un largo y maravilloso ensayo de 1908 dedicado a Pedro Henríquez Ureña: "Las Tres Electras del Teatro Ateniense". Dice de la Electra de Esquilo: "quien tal haya leído repetidas veces, si tiene la virtud de sorprender el nuevo matiz de impresión que a cada nueva presencia provocan las cosas conocidas de antes..." Esto es importante; nos revela al que está atento a los matices insospechados que guardan las cosas ya conocidas. El Alfonso Reyes de los veinte años, al mismo tiempo que ve en las Electras de Esquilo y Eurípides "toda la admirable complicación de las cosas del mundo", sabe o siente que esa complicación admirable está a la espera del que sobre ella concentre amorosamente su inquietud. En la Electra de Esquilo alienta el "poder trinitario de la emoción, ya tremenda, ya melancólica o bien jovial;" este "es el más hondo secreto de la belleza inefable de Electra". No nos perdamos las palabras; cada una tiene su justo lugar. El ha sabido penetrar en la hondura secreta donde reside la belleza inefable. Esta consiste en una emoción con triple poder. El mundo tiene una complicación admirable, es cierto, y cuando se encarna en un ser femenino como Electra se esconde misteriosamente bello en la hondura de un secreto que escapa a las palabras, pero que puede ser aludido y revelado por ellas. El mundo entero participa en la naturaleza del personaje, es uno con él y de ahí la excelencia de la tragedia antigua.

"Nuestros dramas de hoy son estrictamente humanos, pero no así la antigua tragedia. Hoy, cuando la Naturaleza no participa ya del dolor humano, cuando puede Emerson decir: "hemos venido a perturbar el optimismo de la Naturaleza"; hoy que el dolor humano es concentrado, íntimo, individual, y se acrece con el suplicio del aislamiento y se desespera con la indiferencia de las cosas; cuando los latidos del corazón de la tierra no se nos comunican ya por la sangre, como a los árboles por la savia, apenas hallaremos dramas en que las fuerzas naturales vengan a complementar la tragedia humana, sirviéndola de proyección magnífica. Pero en la tragedia antigua hay el reflejo de la tragedia universal. La fatalidad de Edipo contamina a toda una comarca, y sus huesos sagrados, más tarde, desde la tumba, abonarán la glo-



ria de Atenas. (...) Así los antiguos compartían su duelo con el mundo, y así la tragedia tenía carácter universal en el más profundo sentido." Esta preferencia de Alfonso Reyes por las literaturas clásicas, sobre todo la helénica, desde el comienzo de su carrera literaria, señala de por sí una actitud ante los seres y el mundo análoga a la comentada. El ser del hombre no es valioso, o mejor, no es tal, si pretende que su existir consiste en la exclusión de todo lo que no sea él mismo. Para Alfonso Reyes la mayor autenticidad como vida en sí y como creación se da cuando naturaleza y espíritu están integrados. Dice en su comentario "La Cárcel de Amor de Diego de San Pedro, novela perfecta": "Las obras más altas de la humanidad son ya, para nosotros, aquellas en que palpita todo un ser, con su personalísimo aliento y su misma vida: porque todo es efímero, sino lo que tiende a la íntegra manifestación, sino lo que tiende a la expresión." Con esto parece decirnos que los idiomas del mundo son desentrañados en su sentido o en su secreto cuando se hacen forma artística, cuando son expresados en una visión del mundo que gana en riqueza y unidad cuanto mayor es la multiplicidad de aquéllos. Lo efímero de las cosas puede haber sido tal como manifestación aislada, pero no desde el momento en que es tomado como materia de arte. Los instantes fugaces son la trama de la temporalidad, y las mejores obras del hombre han sido

aquellas que nos los han mostrado enriquecidos por una esencia nueva. Desde el momento en que esto ocurre dejan de ser el fatal despenaero de las cosas mortales, porque si bien no nos dan un día más de vida, un segundo apenas, ni retrasan lo que hacen de nosotros seres que vamos a morir, en su nueva naturaleza están nimbados por la belleza de lo eterno, y con el goce y el paladeo de la eternidad se apacienta nuestro espíritu. Lo efímero, lo menudamente cotidiano y transitorio es materia prima de la vida, y es también la sustancia que nos hace conocer cómo se viene la muerte tan callando. Pero este conocimiento ya tiene algo en sí de noble y fecundo, y cuando se transforma en el centro de una preocupación artística y se expresa como arte pierde la ciega fatalidad que le dió origen. El espíritu del hombre tiene el don y el secreto de detener el instante fugaz para extraer de él otro instante; aquél se pierde, pero éste ha de tener una imponderable belleza que lo eternice. Ahora bien, de todas las obras que el hombre hace la más necesitada del río de las cosas temporales es la novela. En ella deben intervenir necesariamente los fugaces detalles del vivir cotidiano, pero no inconexos, ya que sólo tendrán razón de ser si están integrados para expresar la existencia del héroe y de los personajes. Por eso son en realidad las sustanciales columnas del mundo novelesco.

Creo que es ésta la concepción de que parte Alfonso Reyes en el primer trabajo en que se ocupa del tema. Lo esencial es que en el fondo su mayor preocupación es estudiar y narrar el encuentro del hombre con el mundo. En esto se enfrenta con la aventura de otros creadores y con la suya propia.

De esta época son fundamentales los trabajos: "Sobre la estética de Góngora" (enero de 1910) y "Sobre el procedimiento ideológico de S. Mallarmé" (octubre de 1909). La notable conferencia en que se ocupa de Góngora es posterior a su estudio de Mallarmé, así como a otros ensayos de las *Cuestiones Estéticas*, aunque los preceda en el libro; pero es que la distribución obedece a un orden especial. Los ensayos se suceden según lo que van trayendo de nuevo. Aún cuando tratan de temas diferentes están ubicados de manera que el lector pueda configurar con ellos un mundo entero y armonioso. ¿Qué mejor que empezar con Góngora si éste fue el poeta que transmutó en palabras los ruidos y colores del mundo? Un claro designio debemos hallar en los temas que ocuparon la atención de Alfonso Reyes y en el orden que éste les asigna en su primer libro. "... A Góngora le ayudaban su pasmosa facultad proteica y su facilidad para cambiar el humor de una poesía a otra: era infinito su caudal. Su alma cordobesa le dió la primera sustancia de sus poesías, donde ya los ruidos y los colores del mundo —patrimonio éste heredado tal vez a la ardiente inspiración de los árabes— buscan sus más elocuentes formas a través de las palabras". "... Como ruido y como color se le acerca el mundo, y como ruido y como color lo traduce; ..." "Porque Góngora, en verdad, se empenó en retratar con

palabras sus emociones musicales y coloridas; y (...) no miró que la vaciedad de asuntos en que trabajaba, como cadáver a quien quisiera dar su espíritu con un soplo, sólo destenia sus colores, sólo apagaba su música incomparable, y había de hacer, finalmente, que su obra quedara no más como un conjunto de ejercicios técnicos, como ensayos de nueva estética trabajados en el vacío. Parece que Góngora lo sintiera cuando dijo, cerca ya de morir: "Precisamente cuando comenzaba a leer algunas de las primeras letras de mi alfabeto, me llama Dios a sí. ¡Hágase su voluntad!"

De nuevo me veo en la necesidad de llamar la atención sobre las palabras empleadas. Estas no sólo revelan la actitud de Góngora sino el modo como Alfonso Reyes ve y expresa esencialmente la pasión que guió y construyó la vida del poeta. El contacto fervoroso con la superficie del mundo; el júbilo por el hallazgo del color y el sonido de las cosas y por las palabras que lo expresen, al mismo tiempo que la certeza de que el idioma creado apenas da para empezar; ese constante querer estar al día con la vida en la poesía a través de instantes eternizados con la belleza de su música o reflejo singulares; todo esto atrae simpáticamente la inteligencia sensitiva de Alfonso Reyes, aunque no quiere decir que se vierta exclusivamente en ello. Y esto es también, pero en distinta medida, lo que señala en Mallarmé. El estudio que le dedica es anterior al de Góngora, pero significa un paso adelante en la dilucidación de lo que sea el crear poético, porque aquí elige a un hombre que pretendió hacer algo mucho más difícil que el otro: "Esfuerzo poderoso para perfeccionar el toscó lenguaje, anhelo sabio y meditado de hacer más directa la manifestación literaria; rebeldía de una mente original, nueva, integrada, por traer el medio defectuoso a la obediencia de los fines y de los modos de pensar; delirio, en suma, de perfección; tenaz empeño de pulir todo frotamiento, de destruir toda aspereza (...) éste fue el empeño de Stéphane Mallarmé y en tan vasta obra se gastaron todos sus alientos". "Su anhelo —verdadera ley de artista— tendía, por encima de todo, a expresar el alma directamente, en cuanto el lenguaje articulado de los hombres lo permite; y apenas le nació tal anhelo, tuvo la obra inconsciente —comenzada ya—, dejó para más oportuna sazón las realizaciones puramente poéticas, y en preparar el laboratorio y destilar las primeras sustancias empleó la vida, sin que llegara a combinar los metales sobre el horno mágico".

"Agotar la percepción y verterla más directamente en las palabras, y hacer por último, que los signos escritos correspondan con fidelidad a la entonación emitida, al acento enfático (distinto en cada nuevo caso), es tarea para agotar las fuerzas de los hombres eternamente. Yo la concibo, según la gloriosa y triunfal iniciación que tuvo bajo Mallarmé, como una infinita carrera, ascendente y segura, y sin término ni acabamiento, porque arranca de la raíz de lo absoluto". (...) "Pero la estética de la expresión directa, irrealizable en tan absoluto concepto como lo soñó Mallarmé, es la quimera intelectual de todos los trabajadores del arte".

No deja de ser sugestivo que estos estudios, en última instancia, contemplan el fracaso de dos poetas empeñados en traducir con palabras la movetiza naturaleza de

la existencia, sea la de las cosas o del espíritu, o de ambos a la vez cuando dan en estrecharse fuertemente. Parecen decirnos que la vida siempre será más rica y poderosa que toda empresa para reducirla a un mundo de palabras, y que más allá de toda interpretación nos ha de esperar con una revelación nueva y desconcertante de su ser infinito. Frente a esto, que es en definitiva el más sabio conocimiento, queda vivir sin perder la ocasión, que ya se encargará la poesía de hacer sus propios caminos. "Juan Alfonso de Baena, en su prólogo al *Cancionero*, con razón dice de "La Poetry e gaya ciencia... que la non puede aprender, nin haber nin alcanzar nin saber bien nin como debe" sino aquel que, entre otros muchos estudios y virtudes, "haya visto e platicado muchos fechos del mundo". (...) Y es verdad: los poetas debieran vivir muy intensamente y probar todas las solitaciones vitales. Si en ello se perdiera la vida, ¡qué importa! Repitamos con Oscar Wilde: a no haber dejado una obra de arte, queda todavía haber sido una obra de arte".

La otra sección de *Cuestiones Estéticas* lleva por título *Intenciones*. En ésta se encuentra el mayor contenido fermental de lo que al principio de estas notas denominé arte de existir para los poetas, o también arte poético para la existencia. Aquí Alfonso Reyes, sin ceñirse a un tema crítico determinado, deja andar su ingenio por donde más le guste. Crea y define así un tipo de ensayo en que se revela como maestro singular. Si 1909 es un año muy temprano para su vida (hay que tener en cuenta que nació en 1889), no es menos rico y fecundo por lo que en él deja apuntado o establecido, y que será un verdadero leit motiv en gran parte de su crear posterior. Con transcribir algunos pasajes tendremos su pensamiento vivo.

Del último de *Tres Diálogos*, "Las cigarras del jardín": "... en los filósofos de la antigüedad... la metáfora sirve nada menos que para alcanzar, con la filosofía, el verdadero corazón del mundo, la verdadera ley de la vida, verificable en todos los instantes y sobre todas las cosas. Esta es la fuerza de la antigua filosofía: que ha tomado el ritmo de la vida y se desarrolla a su lado y paralelamente, y no mata su dinamismo".

"Un medio hay de dignificar la vida para el arte, y es probar la vida intensamente. En una o en otra forma, la vida, cuando rebosa, se abre paso por la expresión artística, y el arte, así, se integra como elemento de vida: forma parte de ella, no la contraria, ora la imite, ora la sirva de modelo y patrón, pues es siempre surgente, un manantial que brota con la riqueza y la mucha plétora vital".

"Escribir era para ellos (los antiguos) nada más que una de las muchas formas de su actividad general; (...) no orientaban su vida hacia la literatura como hacia el rumbo diverso y aun opuesto de los demás, según hoy queremos entenderlo los bárbaros; (...) su literatura y su gusto para escribir hacían de suyo, no forzada sino naturalmente, no con pena de tarea o menester, sino con delicé de desahago espontáneo, como una consecuencia de estar viviendo o de haber vivido mucho".

"¿Quieres asunto para tus versos? Enriquece y dignifica tu vida: no seas literato. De los pequeños placeres sin gloria brotan manantiales de poesía, y todas las ho-

EL TITULO HIPOTECARIO

Produce más del 6 % anual y está exonerado de impuestos a las herencias y legados y donaciones

Adquiriendo Títulos Hipotecarios de las 3 series: A. B. C. cobra su renta mensualmente.

CONSULTE A SU CORREDOR DE BOLSA o al

H

BANCO

IPOTECARIO

DEL URUGUAY

ras tienen valor para los poetas. Pero enseñate a recibir la vida y las solitaciones del mundo; (...) La poesía surgirá sola sin que tú la llares con artificiosas excitaciones ni con inquietudes estériles. Que el centro orientador de tu vida sea la misma vida. Deja que los frutos se vayan desprendiendo solos, y aguarda sin impaciencia a que las semillas se calienten bajo los surcos".

De "Las canciones del momento": "... nunca como en los siglos clásicos se vio tan claro el sentimiento de que todas las horas tienen un provecho insustituible y de que la vida, compacta y cargada de sugestiones, no es sino una serie de ricos instantes, y ni uno siquiera carece de valor peculiar. Y como esto es ya afirmar que los antiguos, enamorados de su vivir y satisfechos cada noche con el espectáculo de sus días, iban habituándose a ver con ojos contentos las varias escenas cotidianas y a vestirlas con esplendores poéticos, no será exagerado decir también que esto mismo fué parte principalísima para que dieran de su existencia y a través de su literatura, como nos dieron a todas las gene-

raciones posteriores, la más bella y la más noble idea; por manera que cuanto dejaron escrito nos impresionaron como una narración sublime, himno y elogio juntamente, de sus tierras y de su cielo, de su clima y de sus ciudades, de sus amenas costumbres y de sus almas armoniosas. El secreto del espíritu clásico es el amor al momento presente, secreto que implica una alta convicción moral: la de que no hay más digna manera de vivir que cumplir cabalmente con todos los instantes de la vida".

"No es esto acaso lo mejor que podemos leer o escuchar? Creo que la más alta sabiduría es aquella que está asistida por el amor. Cuando éste es su motor profundo, ni la amargura o el desencanto, ni los golpes en la vida, tan fuertes, harán del progresivo enriquecerse del conocimiento un destino odioso. Más allá de la experiencia desoladora podrá el espíritu reconstruirse y volver la mirada hacia el pasado horrendo, porque una nueva profundidad se habrá abierto o revelado en él, haciéndolo así semejante al mundo.

Luis V. Anastasia Sosa



Viene de la página 10

plata se hallan gangrenados, y su herrumbre será un testimonio contra vosotros y comerá vuestra carne como si fuese fuego...”

“Estas —dice Greene— son las palabras de la revolución”. Y es con algo de este espíritu nivelador de los primeros padres que Greene enfrenta al mundo moderno.

En casi todas sus novelas encontramos el desenmascaramiento de alguna manifestación de tiranía o explotación. En “England Made Me”—Inglaterra me hizo así— es el monopolio capitalista y las finanzas internacionales, personificados en Krogh; en “Stambul Train”—Expreso de Estambul— es la tiranía política en los Balcanes; en “A Gun for Sale”—Una pistola en venta— es la industria armamentista con sus intrigas conducentes a la guerra para ampliar sus beneficios; en “The Confidential Agent”—El Agente Confidencial— pese al catolicismo de Greene, son las intrigas de los reaccionarios en una guerra civil que recuerda muchísimo a la de España; en “The Power and The Glory”—El Poder y la Gloria— es la intolerancia del totalitarismo moderno hacia cualquier pensamiento que ofrezca resistencia a la uniformidad. En cada libro es el Estado, los grandes negocios, la ley, la policía, y todo el sofisma del dinero y el poder sobre el que se basa la vida política contemporánea.

Para todos aquellos que todavía sostienen que Greene es un hombre sin conciencia social, me contentaré con citar un pasaje de “Journey Without Maps”:

“Trabajadores del mundo unidos. Pienso en las amplias y superficiales muletilas de los partidos políticos como en cuerpos descartados mostrando cada una de sus costillas, los codos colgantes e hincharlos, la piel repleta de postillas, viniendo hacia mí como si fuesen al mercado. ¿Por qué se pretende hablar en términos mundiales cuando sólo nos referimos a Europa o a las razas blancas? Ni el Partido Laborista ni el Comunista incitan a un golpe en Inglaterra porque a los peones de Sierra Leona se les paga seis peniques por día sin comida. Civilización en el Africa Occidental significa explotación: Apenas hemos mejorado la suerte de la mayor parte de los nativos, permanecen agotados por las fiebres como antes de que llegara el hombre blanco; hemos introducido nuevas enfermedades y debilitado su resistencia para sobrevivir; todavía beben aguas infectas y sufren a los mismos insectos; están todavía a merced de sus jefes, pues ¿qué puede verdaderamente saber un Cónsul, trasladado de un distrito a otro, atrapando sólo alguna

que otra palabra del idioma, dependiendo de un intérprete? Civilización por lo que a Sierra Leona se refiere es el ferrocarril a Pendambu, el incremento de la exportación de dátiles; civilización, también, es Lever Brothers y los precios que controlan; civilización es la larga reja en Grand, los jornales de seis peniques.”

Pero el radicalismo de Greene, su rechazo de los valores de una civilización capitalista, no lo lanzan en brazos de cualquier confortable credo colectivo, cualquier dogmatismo político que elimine todos los valores humanos y conduzca por medio de palabras grandilocuentes a un resultado no mucho mejor que el mal estado que se esfuerza en reemplazar.

“Es típico de Méjico, quizás de toda la raza humana —dice— usar la violencia en favor de un ideal y cuando el ideal se ha perdido la violencia prosigue.”

En “The Confidential Agent”—El Agente Confidencial— el viejo intelectual D. se da cuenta de que los revolucionarios para quienes lucha están en realidad muy poco más cerca de una actitud revolucionaria de las relaciones humanas, que sus oponentes reaccionarios.

La lucha en las novelas de Greene no lo es de clases contra clases, de organizaciones políticas contra organizaciones políticas. Es la guerra de guerrillas del individuo, del hombre aislado contra una sociedad restrictiva. El héroe de Greene es el hombre perseguido por la sociedad, quien a menudo toma al mismo tiempo a su cargo el papel de vengarse por los males que la sociedad ejerce sobre millones de individuos que luchan bajo su opresión colectiva.

Este prototipo de héroe solitario, perseguido y perseguido a un mismo tiempo, transita continuamente sus novelas. El agente confidencial es perseguido por sus enemigos y por la policía británica, pero cuando la pequeña criada Elsa, hacia quien siente piedad y a quien protege, es asesinada por sus perseguidores, él mismo se convierte en un perseguidor y toma venganza sobre K., el profesor que se ha vendido por dinero. Raven, el asesino en “A Gun for Sale”—Una pistola en venta— ha matado a un político europeo por cuenta de una compañía de armamentos y luego es “señalado” por sus empleadores pagándole con billetes marcados e informando a la policía que el dinero ha sido robado en un atraco. Raven descubre la trampa y con la policía pegada a sus talones marcha hacia la venganza. Desenmascara el proyecto, mata al magnate del acero y luego es muerto en el último momento por sus propios perseguidores. Pinky en “Brighton Rock”—Brighton Parque de Atracciones— persigue y mata al periodista Fred que ha entregado a su hermano Kite en las manos de una banda rival, pero él mismo es luego perseguido por Ida, amigo de Fred, y conducido al suicidio.

El prototipo no es invariable. El cura de “The Power and The Glory”—El Poder y la Gloria— no persigue a ninguna víctima. El Dr. Czimmer no es perseguido por ningún enemigo tangible, y sin embargo su propio sentimiento de solidaridad con los trabajadores revolucionarios de su ciudad balcánica le conducen a volver y entregarse en manos de sus enemigos: la policía política que le está esperando en la frontera de su país. En cierto sentido la hazaña de Czimmer es una anticipación

de la del cura. Ambos van voluntariamente a buscar la muerte a manos de sus enemigos. En ambos esta aparente derrota es una especie de triunfo. El cura con su muerte gana la conversión de un muchachito que anteriormente había sido inmerso en el credo del partido colectivo; mientras la muerte de Czimmer produce una impresión indeleble en la mente de la corista Coral, e incidentalmente la salva de convertirse en la amante del desagradable comerciante Myatt. El triunfo del bien sobre el mal proviene mucho más frecuentemente y con más efectividad de la no-resistencia que de la violenta oposición. A la larga la victoria moral es más efectiva que la física.

guerrilleros que luchan contra la uniformidad de la sociedad, y los ha reproducido en muchos pasajes. Su cualidad característica la define Greene con la palabra “semillero”:

“Parece ser un semillero situado de manera que es imposible hallarlo tan extendido en otra parte. Y semillero es una denominación muy profunda: semillero incluso de la civilización, de las etéreas canciones de Leicester Square, de los “tarts” de Bond Street, del olor a verduras cocándose frente a Tottenham Court Road, del pequeño judío de cinto apretado en la Strand. Parece satisfacer, temporalmente, el sentimiento de nostalgia por algo perdido; parece representar una etapa de retorno...

manos vellosas. Uno sigue este camino y luego, como último recurso solamente, cuando no existen otros medios de asegurar el castigo de un asesino, debe uno quemar sus naves. La justicia nada tiene que ver en el asunto. Uno deja la justicia para los magistrados, jueces y jurados, a los miembros del parlamento, al primer ministro...”

Con tales sofismas el Jefe de Policía trata de salvar su incómoda conciencia.

Mather, el detective de “A Gun for Sale”—Una pistola en venta—, procura dar a su actividad un sentido colectivo:

“Por todo Londres habían otros automóviles haciendo lo mismo: él

Pinky hacia Rose, las seducciones de Mr. Surrogate. Pero la mayoría de las veces las aventuras sexuales son insipidas y superficiales más bien que activamente desagradables. Y a fin de cuentas el sexo ocupa tan evidente pequeña parte en el esquema de Greene, junto a las batallas morales y espirituales en que compromete a sus personajes, que no parece sino que Greene cree que merece poca atención. Excepto en el caso —como en “Brighton Rock”—Brighton Parque de Atracciones—, en que posee una importante conexión con el conflicto moral. El incestuoso amor de Anthony y Kate Farraut en “England Made Me”—Inglaterra me hizo así— quizás porque es tan perverso como los propios

personajes, quizás porque está condenado a no ser jamás cumplido, es el único episodio sexual que adquiere una parte realmente dominante en un libro de Greene, y que alcanza una notable belleza en la tragedia casi isabelina de estas dos almas encadenadas.

Quizás sea en el estado incompleto de frustración de sus personajes que nosotros percibimos la débil dualidad del punto de vista de Greene. En tanto que católico posee determinados prejuicios sobre lo que son acciones buenas y malas, sobre lo que es y lo que no es un pecado mortal. Sin embargo, en tanto que hombre que siente gran simpatía por los desgraciados, en tanto que hombre situado en tan extraña posición que su razón le inclina hacia el tradicionalismo mientras su emoción le hace darse vuelta hacia la revolución, Greene resulta inevitablemente frustrado en su punto de vista, y transmite su frustración a sus personajes.

Todos sus libros muestran, con vigor e indignación, la manera como la sociedad desvía la naturaleza de hombres y mujeres y los dirige hacia el odio y el mal. Teóricamente Greene puede aceptar el pecado original, pero en sus escritos la maldad en el hombre es siempre inferior que la maldad que le rodea, elevándose desde las actividades colectivas de la sociedad. Sus observaciones sobre la humanidad le obligan a asumir una actitud revolucionaria. En “The Lawless Road”—Caminos sin ley— admite su sentimiento de la necesidad de una actividad dinámica que barra con los abusos y desigualdades sociales que destruyen y dañan las vidas de los hombres y mujeres comunes.

Greene practica una forma curiosa de autodecepción sosteniendo que los verdaderos jefes de la Iglesia Católica Romana son revolucionarios en sus puntos de vista; que las “revolucionarias” encíclicas papales están concebidas con absoluta sinceridad; y que es la obstrucción de los obispos y del bajo clero más o menos corrupto lo que ha impedido que la totalidad de la Iglesia romana se convirtiera en una fuerza revolucio-

El Poder y la Gloria— es la mejor novela de Greene porque en ella se muestra aproximándose, casi como sonámbulo, a la solución de su problema. El cura está comprometido a su sagrada misión, que consiste en sostener las enseñanzas de la Iglesia en su provincia de Méjico. Teóricamente las que están en lucha son dos colectividades, la Iglesia y el Estado, representadas por el cura y el teniente de policía. Pero de hecho, mientras el teniente de policía ostenta la representación de una idea colectiva, al servicio del Estado, la presencia de la Iglesia se torna progresivamente más distante y vaga, hasta que el cura parece sostenerse mucho más firmemente como individuo, sin conexiones o alianzas tangibles, haciendo una guerra de guerrillas por una idea que considera justa. En lugar de ser el representante del catolicismo, se convierte más y más en el tipo de persona que lucha contra los requerimientos unificadores de una sociedad poderosa. Triunfa incluso en la derrota y en la destrucción porque en esta batalla no existen frentes, y los mensajes se trascienden como ejemplo hacia otros individuos, que la continúan en tanto que elementos rebeldes dentro del Estado totalitario. Trátase de una corriente subterránea que no puede ser nunca eliminada, porque no posee ningún comité central ni ninguna célula de barrio, como no sea el corazón de cada hombre que siente la necesidad de la libertad.

Quizás existan muchas y amplias diferencias entre Greene y Eric Gill en el mútu acercamiento de los detalles superficiales de la vida, pero tienen en común su adhesión a la iglesia romana, sus paralelas creencias en el hecho único que implica cada ser humano, y su absoluto derecho a la libertad. Ambos delatan el fraude de los políticos, y buscan algún otro camino para producir un cambio revolucionario. Un cambio desde dentro, que permita al hombre realizar su condición de único. Gill se vio empujado progresivamente hacia una dirección que finalmente hizo que sus afirmaciones estuviesen en contradicción directa con la organización práctica de la iglesia romana. Poco antes de su muerte escribió en una carta dirigida al anarquista Herber Reid:

“...Pese a la apariencia de lo contrario, estoy completamente de acuerdo con usted a cerca de la necesidad del anarquismo, de la última verdad que él encierra, y de su inmediata aplicación práctica en forma de sindicalismo.”

No estoy sugiriendo que Greene esté dispuesto a hacer actualmente una declaración semejante a la de Gill, lo que desee tomar parte en

algún movimiento social. Puede solamente continuar trabajando como novelista, transmitiendo a través de sus escritos el interior conflicto existente entre la autoritaria doctrina del catolicismo y la idea de libertad personal que está implícita en los verdaderos principios del cristianismo. Todo lo que podemos decir es que, hasta el presente, Greene ha desarrollado progresivamente el tema del individuo humano chocando contra la sociedad, y que sus novelas se han vuelto cada vez más ilustrativas de la verdadera naturaleza de este conflicto en el que todos estamos envueltos.

Greene se da cuenta, al igual que todos nosotros, que esta no es una lucha fácil de ganar. Existen fuerzas dentro y fuera de nosotros contra las que debemos combatir. No es la menos importante nuestro miedo profundamente arraigado a la libertad, el frívolo apego a nuestro cautiverio.

Antes de que podamos cambiar la sociedad que nos rodea, debemos cambiar la naturaleza de nuestros propios corazones. Quizá sea el reconocimiento de lo dicho lo que ha hecho que Greene se abstenga de comprometerse en algo más que la vaga discusión sobre cómo debemos cambiar la sociedad. Percibe dentro de sí mismo “una desconfianza hacia cualquier futuro basado en lo que somos”. El observador de la sociedad cuyas ideas surjan desde algo más profundo que la repetición de las abstracciones políticas, compartirá esta desconfianza. La re-creación del hombre interior es un requisito previo a la alteración de la sociedad sobre algún molde que asegure el fin de los presentes males sociales. Quizá sea cultivando las cualidades personales de los hombres, sus íntimas lealtades hacia unos con otros, todos estos desorganizados contactos personales que escapan a cualquier organización rígida, que nos acercaremos más rápidamente hacia la libertad.

Sin embargo no podemos obtener tan sólo nuestra libertad. El cura de Greene dice:

“Ignoro una cosa sobre la gracia de Dios: No sé cómo el corazón del hombre malo espera tanto de El. Pero sé esto: Si alguna vez ha existido un solo hombre en este estado que haya sido condenado, entonces yo también lo seré. No querría que se hicieran diferencias conmigo. Lo único que quiero es justicia. Eso es todo.”

De la misma manera, mientras haya un hombre entre nosotros que sea esclavo, no podremos ser libres. Sin embargo, trátase de una responsabilidad individual y no colectiva, una responsabilidad cuyo cumplimiento no podemos relegar de algún modo o en parte.

Los hombres, mezcla de bien y mal, podemos todavía esperar gracia. Ningún hombre necesita ser condenado. Ningún hombre precisa renunciar a su esperanza de libertad. En todo este asunto no hay ningún heroísmo revolucionario, ninguna demagogia política incitándonos a la acción iconoclasta. No obstante sentimos que a su manera Greene puede ser un revolucionario más genuino que muchos que han vociferado más alto sus anhelos de libertad. Para que la naturaleza del hombre pueda realizarse, realización por la que Greene se esfuerza, es ciertamente necesario que primero pueda ser libre.

Tradujo del inglés para DESLINDE: J. C. B.

George Woodcock

La noveística de Graham Greene

Esta representación de la lucha social en tanto que individuo contra la sociedad, conduce a Greene a encontrar sus protagonistas entre aquellos que ya han sido marcados desde el nacimiento por la infelicidad. Hombres y mujeres que viven por alguna razón en la periferia, que están señalados a fuego por una especie de singularidad y destinados, por algún sentimiento original, a ser los inadaptados que continúan la guerra perpetua de la rebelión humana contra la inhumanidad de la colectividad. Andrews, en “The Man Within” es objeto de las burlas de su padre, el contrabandista, porque prefiere una vida de pensamiento a una de acción, y así llega a odiar a sus compañeros. El asesino Raven tiene un labio leporino que le hace repelente a casi todas las mujeres; su juventud ha sido emponzoñada por un padre aborrecible y el infierno de una escuela reformatorio. Pinky es un niño de barrio bajo que ha luchado en un estrato escasamente más elevado que la depravación y sentimientos inferiores, en presencia de sus amigos sexualmente maduros. El empleado Conrad Drover, en “It’s a Battlefield”—Campo de Batalla— se halla poseído por la envidia ante la superioridad física de su hermano. Myatt, el comerciante de pasas, es un hipersensible a causa de su raza judía. Entre los personajes menores apenas hallamos uno que no esté marcado por la excentricidad, que les conduce a menudo a convertirse en tipos mejor que en personajes. Greene mismo, en un pasaje revelador de “Journey without Maps”, dice de una de las personas que encuentra:

“Antes, él estaba resuelto a clasificar aquel variado surtido de ‘personajes’ (los Grants y los Kilvanes) que se cosechan a través de la vida, grotescamente vividos, gentes tan simples que siempre nos muestran un mismo ángulo, predestinados por su impropia consciencia a ser material para el novelista, a proveer los personajes menores, a ser interminablemente caricaturizados, a hacer con su multiplicidad el mundo de uno.”

A Greene le fascina ese extraño medio-mundo de gentes raras, sólo era parte de una organización. No quería ser un jefe, ni tampoco deseaba abandonarse a la fanática providencia de un jefe. Le gustaba sentirse como uno más entre los miles que en mayor o menor grado trabajaban por una finalidad concreta. Nada tenía que ver él con la igualdad de clases, ni con el gobierno del pueblo, de los ricos o de los mejores. Simplemente, su misión era acabar con el crimen que atenta contra la seguridad general.”

“Es más bien el comienzo; como Monrovia, ha comenzado a construir torcido, pero al fin sólo está comenzando; no ha ido tan lejos como el inteligente, el nuevo, el elegante, el cerebral.”

Las situaciones de Greene giran frecuentemente en torno a las consecuencias de una lealtad o una traición personales. En un sentido general el “semillero” alcanza su mayor profundidad en la lealtad. Minty, el místico religioso exilado atesorando los recuerdos de sus amigos; Rose aceptando la condena por su amor hacia un asesino; los criminales que comparten con el cura el mismo calabozo y que se niegan a traicionarle, son gentes cuya lealtad es más fuerte que todos los vínculos que les une a naciones o estados. Estas gentes tienen también sus traiciones: Conrad Drover se acuesta con la esposa de su hermano que sufre condena, Anne entrega a Raven a su novio policía; pero de un modo u otro explian sus faltas de una manera que no les conduce a la superficialidad ni al éxito.

La entrañable responsabilidad de un individuo hacia otro, se muestra siempre como de mayor valor que la ciega lealtad a una institución. El cura y el teniente de policía en “The Power and the Glory”—El Poder y la Gloria— tienen cada uno una lealtad; pero la lealtad del cura lo es hacia la salvación individual de hombres y mujeres, mientras la del teniente lo es hacia un plan abstracto de felicidad, sin importarle cuántas vidas perdidas puede implicar su realización. La naturaleza estéril de la lealtad colectiva la explica Greene mordazmente en el soliloquio del Jefe de Policía en “It’s a Battlefield”—Campo de Batalla—:

“Cuando llegó al patio ya había decidido que no se preocuparía por los políticos. En la Avenida Northumberland se dijo que la justicia no era asunto suyo... Nada tengo que ver con la justicia, pensé. Mi empleo consiste simplemente en atrapar al hombre preciso. El aire frío que lo bañaba no permitió que sus pensamientos retrocediesen por vaporosos senderos de calor, bajo las hojas, como

personajes, quizás porque está condenado a no ser jamás cumplido, es el único episodio sexual que adquiere una parte realmente dominante en un libro de Greene, y que alcanza una notable belleza en la tragedia casi isabelina de estas dos almas encadenadas.

Quizás sea en el estado incompleto de frustración de sus personajes que nosotros percibimos la débil dualidad del punto de vista de Greene. En tanto que católico posee determinados prejuicios sobre lo que son acciones buenas y malas, sobre lo que es y lo que no es un pecado mortal. Sin embargo, en tanto que hombre que siente gran simpatía por los desgraciados, en tanto que hombre situado en tan extraña posición que su razón le inclina hacia el tradicionalismo mientras su emoción le hace darse vuelta hacia la revolución, Greene resulta inevitablemente frustrado en su punto de vista, y transmite su frustración a sus personajes.

Todos sus libros muestran, con vigor e indignación, la manera como la sociedad desvía la naturaleza de hombres y mujeres y los dirige hacia el odio y el mal. Teóricamente Greene puede aceptar el pecado original, pero en sus escritos la maldad en el hombre es siempre inferior que la maldad que le rodea, elevándose desde las actividades colectivas de la sociedad. Sus observaciones sobre la humanidad le obligan a asumir una actitud revolucionaria. En “The Lawless Road”—Caminos sin ley— admite su sentimiento de la necesidad de una actividad dinámica que barra con los abusos y desigualdades sociales que destruyen y dañan las vidas de los hombres y mujeres comunes.

Greene practica una forma curiosa de autodecepción sosteniendo que los verdaderos jefes de la Iglesia Católica Romana son revolucionarios en sus puntos de vista; que las “revolucionarias” encíclicas papales están concebidas con absoluta sinceridad; y que es la obstrucción de los obispos y del bajo clero más o menos corrupto lo que ha impedido que la totalidad de la Iglesia romana se convirtiera en una fuerza revolucio-

A causa de la misa, aquel domingo se quedaron sin bajar al patio. Los demás días bajaban una hora todas las mañanas, cosa que aprovechaban para pasear y hablar con los compañeros de las otras celdas. A Rivas le recordaba aquella hora del patio el recreo del colegio. El médico — otro preso — solía ir durante el recreo a pasar visita. Como en general, en la celda reservada para botiquín, no había vigilancia, les llevaba noticias de los amigos de galerías. Por este conducto recibió un día Rivas un libro de Vallarino, con el nombre "Plácido" escrito a lápiz en la primera página. Así, poco a poco, fue dándose cuenta Rivas de cómo todos los servicios eran cumplidos por presos.

—Es formidable —le explicó Benito en uno de los paseos de una hora— cómo las organizaciones trabajan en la cárcel. Ya verás lo perfecta que es la distribución de los destinos. Y ya verás también cómo se trabaja políticamente.

Rivas tenía muchas ganas de pasar a galerías. Los primeros días había comentado los incidentes de la detención y de los interrogatorios con los compañeros de la celda, pero ya estaba el tema agotado. El libro que les había hecho llegar Vallarino, lo habían pasado, después de leído, a las otras celdas. La vida se hacía monótona. Y además no les quedaba ni el recurso de instalarse y acomodarse a ella, porque pasado el período de incomunicación se tendrían que trasladar a galerías. Los días se volvían más largos, con los cortes de los pitos de los guardianes, o de las lentejas —siempre lentejas— del rancho. Cada día, por turno, fregaba uno el suelo y cada día limpiaba uno los platos de aluminio. En realidad, más que una obligación eran una distracción. La celda pesaba. Solían pasarse los días quietos, sin casi hablar. Los juegos que inventaron les aburrían pronto. Siempre eran lo mismo. Rivas temió que llegara el momento en que soportarse mutuamente se les hiciera violento. Una mañana, Tomás se puso a hacer gimnasia y Santa le pidió que se estuviera quieto. Tomás no le hizo caso y siguió sus ejercicios. Santa le gritó:

—Estáte quieto. Nos estás mareando con el olor a sobacos. Eres un cerdo.

Tomás se paró, le miró, y, muy repentinamente, le espetó:

—Tú, cállate, que bastante has hablado en Gobernación —y luego, separando bien las sílabas, machacándolas, añadió con dureza—: Ya no pue-des de-cir na-da.

Santa se quedó lívido, en suspenso, con la boca abierta.

Tomás había dicho lo que todos sentían y habían querido evitar. Rivas, sentado en el petate, miraba sin decir nada. Canales fue el que se levantó del suyo, nervioso, y se puso a hablar a los dos a la vez:

—Bueno, dejar eso. Ya hablaremos en galerías. Ahora no, ahora no.

Casi en seguida sonó el pito de la fagina y no discutieron. Pero desde entonces el ambiente fue más tenso, y Tomás y Santa dejaron de hablarse. Rivas, que dormía entre los dos, respirando su respiración, cada vez que se acostaba se veía obligado a no considerarlos.

Las noches también eran largas. A Rivas le habían despertado algunas veces los ruidos de los relevos interiores o las voces de "centinela alerta" que cada cuarto de hora lanzaba la guardia exterior. Una noche se desveló. Canales roncaba emitiendo una especie de estertor regular que le puso ner-



LA CARCEL

Por Manuel Lamana

vioso. Se tapó la cabeza con la manta, pero seguía oyéndole. Si por lo menos apagarán la bombilla. ... Los centinelas vocearon su ronda. Tomás dormía boca abajo y Santa de cara a la pared. Canales, con la boca abierta, seguía emitiendo su ruidito regular. Cuando los centinelas gritaron el "alerta" por la tercera vez —tres cuartos de hora—, Rivas se levantó y orinó. Entonces, Canales como si hubiera sido una señal, cambió de postura y se calló. Pero Rivas ya no pudo dormirse. Momentos antes había pensado en Cristina y en su familia. Ahora pensaba en los condenados a muerte que estaban abajo. Así debió estar su padre también, durante unos meses, hasta que le disminuyeron la petición de condena. ¿Podrían dormir los condenados a muerte? ¿Estarían despiertos como él? Quiso imaginárselos, cada uno en su celda, solo, y solo hasta un día cualquiera, el día del fusilamiento, que había de llegar sin previo aviso. Ya lo sabían ellos. ¿Y podrían dormir? En su pensamiento los vio Rivas como unos hombres jóvenes, grandes, morenos y bien plantados. Y tenían que morir. Eran unos hombres como los demás hombres, estaban allí abajo, habían entrado por la misma puerta que él, comían el mismo rancho, oían los mismos pitidos y las mismas voces de los centinelas, les habían pegado como a él y lo mismo les habían esposado. ¿Les iban a matar! Se sintió unido a ellos y a la masa de las galerías. Eran todos como Plácido. ¿No había manera humana de hacer algo por ellos? ¿Los fusilarían como a tantos miles antes que a ellos? Tantos miles que pasan, que se matan, que se entierran, que quedan enterrados. Que se pierden en la memoria de los hombres o que ni siquiera llegan a ella. ¿Qué podría saber un extraño de los últimos días de uno de aquellos condenados a muerte? No haga a tu prójimo lo que no quieras para ti. ¿Qué podría saber un turista, por ejemplo, si por la calle veía los escaparates repletos y le habían dado un buen cambio en la frontera? ¿Es que el condenado a muerte no es de España también? Es de la España vergonzosa, de la España que no se muestra. El turista se iría sin saber lo que es la España viva (¡viva!...) ¿Qué supondría el condenado para quien no fuese su próximo pariente? Quizás palabras, o suma y si-

gue, o aumento de odio colectivo, o un motivo de propaganda. ¿Pero y el hombre? ¿Quién podría estar en él? Le matarían el día que llegara la sentencia ratificada: una firma. Y luego llegarían el piquete para matarle y el capellán para echarle la bendición. Una noche le abrirían la puerta y él vería los fusiles. Olor a cuero y a muerte. Como a García Lorca: "Ni Dios te salva". Se acabó. ¿Y hasta entonces? ¿Y por qué?

Llegó el sábado siguiente. Por la noche, Rivas y Canales habían oído un ruido de marea, un ruido profundo, marino, que venía de las galerías. Se inquietaron un poco, más bien se extrañaron, pero como en la celdilla no se oía nada, se volvieron a dormir.

Por la mañana, con el caecillo de sucedáneo de café caliente, les llegó la explicación. Era la protesta de los presos cuando, de madrugada, sacaban a tres condenados a muerte para fusilarlos. Canales dió un grito:

—¿Ya les han matado? ¿A los de abajo?

El preso que servía el café sólo dijo que sí con la cabeza y siguió arrastrando la perla. Rivas no dijo nada, pero sintió algo por dentro. Estuvieron un rato pensativos y el resto del día hablaron aún menos que de costumbre. Todos, en el patio, lo sabían. Tomás comentó, a la noche, lo curioso que era observar cómo los muertos de la guerra, que habían sido tantos, podían resultar indiferentes, o cómo podían encender una rabia repentina, y por otra parte, sin embargo —después de tantos miles de fusilados en España, que se habían sentido más o menos como los muertos de la guerra, en cuanto a ellos mismos, aunque queriendo probarse más razonadamente la injusticia y el crimen—, cómo el fusilamiento de tres compañeros desconocidos podía impresionar tan hondamente. Los muertos de antes eran eso: los muertos. Los muertos... los muertos, o los fusilados. Después se decía con convicción qué horror, qué crimen. Pero seguramente uno se refería más al hecho del fusilamiento o de la muerte violenta, y lo juzgaba y lo condenaba al mismo tiempo. O también ocurría que se hablara de Fulanito de Tal, muerto en tal acción o fusilado en tal cá-

cel, sin darle más importancia que si hubiera muerto de sarampión. La muerte violenta iba con la conversación. Pero estos tres, era distinto.

—Claro —dijo Canales, que había estado callado todo el tiempo, como en un sueño—, a estos tres los teníamos abajo.

Tumbados como estaban, sin mirarse, los cuatro quedaron con la vista perdida por el techo. Unos minutos después, sin decir nada, uno de ellos, más cansado, se puso de costado y se tapó la cabeza con la manta.

¿Centinela... alerta! Ya, ¿para qué?

Cuando al día siguiente —segundo domingo en celdas— les hicieron formar para la misa, notaron que en los guardianes había aumentado el rigor del trato. Las órdenes fueron más secas. Los presos se vieron impelidos a obedecer más automáticamente. Si Javier hubiera estado allí, habría dicho que en la máquina habían apretado un tornillo y que el vapor se había concentrado. El silencio de los presos fué absoluto. Rivas estaba otra vez vigilante, otra vez esperando la novedad que aprehender. El aire estaba limpio, ausente. Los ruidos llegaban secos como impactos. A Rivas le volvieron a impresionar los hierros de las barandillas y de las escaleras. Otra vez hierro por todas partes. El pito silbó estridente, autoritario, decisivo. La marcha rompió. Los pasos se oían distintamente, puestos al mismo tiempo pero por separado. No había rumores, no había ondas. El índice de la autoridad había apretado la cuerda del violín carcelario.

La entrada de los presos de las galerías también fué silenciosa. Cientos y cientos de hombres en un silencio hermético. Los pies sonaban netamente en la tarima, sin confusión. La resonancia de la nave se había apagado. Sólo las llamas amarillas de las cuatro velas del altar temblaban inocentemente.

El suelo de la iglesia se llenó en seguida de filas de hombres. Don Ángel Hernández, el director cojo, estuvo de pronto de pie junto a la barandilla, mirando hacia abajo. También su silueta se recortaba netamente. Miraba y miraba hacia abajo. Dió una orden breve a un oficial, que desapareció. Los guardianes no tuvieron que dirigir como otros domingos. Los presos hicieron los pasillos y formaron solos las filas y los bloques.

Silencio. Los hombres no se movían. Los guardianes formaban entre hombres rígidos que miraban al frente. Benito también estaba serio. Y Tomás, Rivas se fijó en la imagen de Cristo junto a una Virgen de la Merced. Un Cristo grande, sangrante; y se volvió a acordar de los fusilados.

El cura salió, seguido de su acólito. Comenzado el exordio, se sentó el director. Los minutos transcurrían con una desconcertante mezcla de rapidez y lentitud. Los detalles no importaban. Algo había en el aire tan limpio que sólo las velas, por más que disimulaban, no podían advertir. Después del Credo, subió el sacerdote al púlpito. Sus palabras, solas, se oían claramente recorrer la nave. "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo", dijo mientras se santiguaba con ampulosos gestos. Después el sacerdote se agarró con ambas manos a la balaustrada y, como todos los domingos, empezó: "Hermanos míos..." Y como todos los domin-

gos también, se puso a hablar del Dios misericordioso y del Calvario que es la vida en este valle de lágrimas, explicando el pasaje correspondiente del Evangelio. Habló unos minutos. Su oratoria era clara y sencilla. Rivas le oía sin escuchar. "Porque los hombres no somos justos, hermanos míos, Dios con su infinita sabiduría nos dió los diez mandamientos..."

Entonces una voz que no era la del cura salió de debajo, estalló en el vacío del aire: "¡Padre, y el quinto es no matar!". El sacerdote se calló un instante, sorprendido, con la diestra levantada. El director se puso de pie. Algunos guardianes se removieron. Ningún preso se había movido; todos seguían rígidos, mirando hacia adelante. El director hizo una señal y se acercó a un oficial. El cura volvió a hablar: "... Hermanos míos, nos los dió Dios..." El oficial subió los pocos escalones del púlpito. Se volvió el cura, discutió un momento, el cura se volvió a santiguar y bajó hacia el altar. Dos oficiales más desaparecieron del coro. Se les vio avanzar por la planta un momento después. Todos los guardianes se corrieron hacia la puerta. La misa siguió. Sacaron a dos presos, empujándolos. El director, desde la barandilla, hacía grandes gestos. Sacaban a otros presos. Había vuelto el rumor. Los presos se volvían para mirar. Unos gritos llegaron del patio, siguieron más débiles, vinieron por la puerta de la galería celular. Sacaron a más presos. El cura y el acólito, separados por los dos escalones, seguían la misa con la campanilla y las cuatro velas. El director gritó: "¡A ése, a ése!" Un alarido atravesó la puerta. Rivas tenía la respiración agitada. Los guardianes tiraban de los presos, los empujaban. Los gritos de dolor entraban. Sonó enérgica la campanilla del acólito. El sacrificio de Dios. Un silencio dentro. De fuera llegaron más claramente los ruidos y los quejidos. El director y los guardianes se pusieron de rodillas. Dos minutos rotos por otro grito del patio. La campanilla volvió a sonar para que todos la oyeran, como una advertencia. Los gritos del patio y de la galería se multiplicaban. Entonces se abrió la puertecita y los presos aislados del coro se pusieron en movimiento, de dos en dos. "De prisa, de prisa". Rivas salió casi el primero. Transpuso el umbral y vio abajo, a través de los hierros de la escalera, a dos hombres tirados en el suelo, a dos filas de guardianes haciendo el túnel, con vergajos que descargaban sobre un tercer preso, de traje azul, que estaba en el centro. El preso se llevaba las manos a la cabeza; bailaba como una marioneta; gritaba. Los vergajos le llovían. En la entrada de la verja, dos guardianes sujetaban a otro preso. "¡De prisa, de prisa!" Las puertas de las celdas se fueron abriendo. "¡Aaay!" Los guardianes también gritaban. Golpeaban con los vergajos como si el hombre fuera un colchón. Ya era el otro, el que había estado antes sujeto en la puerta. El del traje azul estaba también tirado boca abajo. También este otro se llevaba las manos a la cabeza y bailaba descoyuntado, inclinándose como un patinador. "¡Aaay!" Se cerró la puerta. Se vieron los cuatro dentro. Los gritos llegaron aminorados. Pegaban y pegaban. Los gritos se sucedían, se mezclaban. A ninguno le hubiera extrañado que se hubieran puesto a pegar dentro de la celda. Los separaba una cáscara de huevo. Imprecaciones, alaridos. Los golpes y las voces seguían, se multiplicaban.

Otros hombres danzaban bajo el peso de los vergajos. ¿Pero no se va a acabar esto nunca? Rivas recordó cuando en Gobernación el profesor Venella le había dicho que en la cárcel todo eran tranquilidad. Era una paliza en masa. Unos hombres y otros hombres. Las válvulas del gas habían saltado. ¿No se cansarían de pegar? Luego tendrían apetito. El tiempo pasaba rápidamente pero no se acababa nunca. Siempre había más gritos. Seguían, seguían. En la celda ochenta y dos, y en las demás, la ansiedad sustituía al dolor. El hombre hacía ley. Se oyeron gemidos y pasos cerca de la celda. Se oyeron carreras. "¡Dale a ése, que es un veneno!" Los gritos subieron las escaleras. "¡Dale, dale! ¡Dámelo a mí!" Gritaban abajo. Corrian. Gritaban arriba. Pegaban. Sonaban los nombres. "¿Cómo te llamas?" "Pregúnteselo al director..." "¡Aaay!" La voz había sido conocida. Volvió a sonar, tras otra pregunta: "Vallarino, tercera galería". Rivas quedó paralizado. "Ese es Plácido, ¿no?", preguntó Tomás. Rivas, con la cara pegada a la puerta de chapa, extendió los brazos, como un crucificado. Escuchó. Le seguían llegando gritos apagados. Desfile de nombres. Confusión de quejidos. Voces que ordenaban. Movimiento. Canales y Santa, que estaban sentados, tenían la cabeza entre las manos y miraban a Rivas. Tomás, con las manos en los bolsillos, estaba de pie entre el retrete y el lavabo y también miraba a Rivas. Este seguía con la cara apretada contra la puerta y los brazos casi en cruz. Siguieron los pasos, los nombres, las órdenes. A la hora del rancho, que distribuyó un guardián, ya nadie gritaba. Se había hecho un silencio pesado, aniquilador. Sólo Tomás probó un poco las lentejas. Los platos con el rancho se quedaron al lado de la puerta, al lado del retrete. Casi no hablaron. Las pocas frases que dijeron no exigían contestación. Luego, más tarde, los gritos volvieron a empezar, más apagados, más lejanos: esta segunda vez pegaban dentro de las celdas.

Manuel Lamana

Fragmento de la novela "Otros Hombres", de inminente publicación por Editorial Losada, de Buenos Aires.

EL CINE IMAGEN DE LA VIDA HUMANA

Viene de la página 3

Los films de Hollywood reflejan el culto nacional de la energía, la juventud, la belleza y el éxito; la fé en el esfuerzo humano frente a los obstáculos físicos. En ellas, la virtud triunfa sobre el vicio, las secretarías se casan con los patrones, los jóvenes pobres llegan a presidentes de grandes corporaciones (o del país) y los conflictos más tajantes se resuelven en amigables transacciones. Son films de un pueblo joven y vigoroso en proceso continuo de expansión (la "revolución permanente" de Russell Davenport), ya sea en las fronteras del Oeste o en los nuevos imperios de la tecnología.

En las películas italianas, la realidad no suele ser tan reconfortante —hay miseria, hay sordidez, hay vicio, sí— pero también hay alegría de vivir y un instinto natural de supervivencia que permite seguir adelante, pase lo que pase. ¿No se reconoce aquí el carácter nacional de un pueblo que se ha sobrepuesto a todas las adversidades, a través de los siglos, arreglándoselas al mismo tiempo para crear y extender una civilización?

El cine inglés reitera sin pausa los temas del deber, de la justicia, del orden, de la responsabilidad individual en oposición a los elementos disolventes: la tentación de la aventura extraconyugal cede el paso a una melancólica resignación; los derechos de un ciudadano injustamente agraviado son reconocidos aunque para ello haya que subvertir el principio de autoridad; los buenos modales y el fair play importan más que el resultado final de una empresa; el sentido del humor amonesta sin acritud los defectos nacionales. De tal modo se ve a sí mismo un orgulloso país que llegó a imponer en vastas regiones del mundo su poder, sus instituciones, su idioma.

Para los franceses, la vida suele ser una experiencia alternativa: divertida y lamentable, de la que hay que extraer la poca felicidad que sea posible, en el momento fugaz en que se pone a tiro. No conviene hacerse muchas ilusiones, sin embargo, porque la vejez, la corrupción y la muerte son el destino natural de todas las cosas; todo el arte de vivir está en el sentido de la medida y el equili-

brio que se pongan en juego. Un cincuentón como Fernandel podrá conquistar a una jovencita capotosa como Françoise Arnoul, pero sabrá renunciar con elegancia; un apuesto capitán de husares como Gérard Philippe podrá jugar con el amor de la sincera Michele Morgan, pero se arrepentirá cuando ya es demasiado tarde. Y desde luego, el amor idílico y puro de las parejas jóvenes estará siempre acechado por la malevolencia de una sociedad donde la dicha no ha sido prevista.

Las multitudes de gente pobre de América Latina adorarán las películas donde hombres y mujeres viven sin esfuerzo en el fasto pero sufren por amores contrariados. Es lógico que esos públicos deseen olvidar, ante la pantalla, los urgentes problemas de la subsistencia en un continente todavía indomado, dentro de un orden social todavía inmaduro.

Del mismo modo que el cine vale como manifestación cultural, la ausencia de producción cinematográfica es un dato importante para caracterizar el estado de evolución de un pueblo. La falta de un cine nacional español —el que se hagan películas no quiere decir que exista cine— debe tener algo que ver, como lo apunta Julián Marías, con el decantado peronismo español, con la escasa disposición nativa para el esfuerzo coordinado. Y por la misma razón, el surgimiento en España de pocos años a esta parte, de una serie de películas de real mérito, bien puede augurar un saludable cambio en la psicología nacional. El estancamiento del cine argentino, por la misma razón, no puede ser ajeno a las desdichadas circunstancias que han prevalecido en la vida política y económica del país durante los pasados veinte años. Y desde luego, la pujanza del cine italiano de postguerra, del cine sueco de todas las épocas y del recientemente descubierto cine japonés, son testimonios de los poderosos fermentos culturales que actúan en esos pueblos.

No son, pues, los capitanes de la industria quienes hacen el cine; la oscura conciencia colectiva de la raza no permitiría semejante aberración. No es el cine el que influye sobre la gente, pues de ser así, todos seríamos, a estas alturas, ángeles o delincuentes: es la gente la que influye sobre el cine y lo modela a su imagen y semejanza. El cine es el equivalente moderno de los mitos ancestrales, es una especie de folklóre. "Somos nosotros el pueblo", como reza la carta de la UN, quienes hacemos el cine. Nuestro es el derecho pero también la obligación de elegir qué clase de cine deseamos. Y puesto que las masas se componen de individuos, cada uno de nosotros tiene su parte de esa responsabilidad.

Si hay películas sádicas, deshonestas, hipócritas, películas que fomentan el odio en vez del amor, la división en lugar de la unión, es porque hay gente que paga por ir a verlas. Y si el cine se ha elevado ocasionalmente a la altura de la belleza y la emoción más genuinas, es porque alguien ha sabido apelar a los mejores instintos del público. De todos modos, la imagen que nos devuelve el cine, por deformada que nos parezca, es la nuestra. Sólo podrá haber un cine mejor —si eso es lo que queremos— cuando seamos mejores nosotros mismos.

Hugo Rocha

La Bolsa de los Libros

Andrés M. Castellano
SARANDI 443
Teléfono 8 23 47
Montevideo



NOVEDADES

- | | |
|---|--|
| AMORIN, Enrique: Corral Abierto, éxito de crítica y lectores) \$ 5.40 | GUIRAUD, Pierre: La estilística " 3.60 |
| AGOSTI, Héctor P.: Para una Política de la Cultura " 3.60 | HERNANDEZ, Miguel: Viento del pueblo. (Poesía en la guerra) " 5.40 |
| BONIFACINO, Victor: Un salto ágil en el taller de adouquines. (Tiempos de la dictadura Latore) " 3.00 | MAS DE AYALA, Isidro: Montevideo y su cerro. (Artículos de costumbre) " 5.00 |
| FABRI, Diego: Proceso a Jesús. (Teatro) " 1.80 | GROMPONE, Antonio M.: Problemas sociales de la enseñanza " 3.00 |
| GORCHAKOV, Nicolás: Las lecciones de "registreur" de Stanislavski " 5.50 | PRATOLINI, Vasco: El barrio. (Novela) " 5.40 |
- ENVIOS AL INTERIOR CONTRA REEMBOLSO

LA POESIA DE LIBER FALCO

LIBER FALCO. Tiempo y Tiempo. Montevideo, Asir. 1956, 128 págs.

Liber Falco nació en Montevideo en 1906 y murió en su tierra el 10 de noviembre de 1955. En un artículo publicado en el semanario "Marcha" dice Mario Arregui que durante el velatorio se oyó muchas veces, así y con variantes, esta frase: "Era el hombre más bueno que he conocido". Vivió 49 años con poco estudio, trabajo duro y muchas penas. Publicó tres libros de poemas, los mismos que con algo inédito se ofrecen ahora a modo de homenaje, en este volumen póstumo editado por decisión de quienes fueran sus amigos.

Es, pues, "Tiempo y Tiempo" la obra total y definitiva de Liber Falco. Quizá para un enjuiciamiento sereno de su quehacer literario falte perspectiva aún, alejamiento del amor que le rodeó y del tierno halo que ha dejado su recuerdo.

No tuvimos oportunidad de conocer personalmente a Liber Falco; pero si algunos de los poemas que publicara en revistas literarias y el relato, que más de una vez nos llegó, de sus perennes dificultades, de su tristeza y dulzura de carácter, de su intensa soledad acompañada.

Estos mismos hechos, finalizada la lectura de "Tiempo y Tiempo", nos ha hecho titubear al encarar un comentario. Pero ya el libro está aquí, y la ausencia de su autor no justifica el silencio de manera alguna, aunque romperlo no signifique aplaudir sin discriminación.

Hay en la poesía de Liber Falco la misma diáfana sencillez que, presumiblemente, fluye de su persona. Quizá este emparentamiento rija su más alto valor y baste para testimoniar su honestidad de escritor. Si ello fuera suficiente, nada más tendríamos que decir. Pero cuando se abordan sus poemas objetivamente, con severidad desprovista de prejuicios, cabe observar que la simplicidad constructiva de su arte corre parejas con la exigüidad de los valores que usa, ya en imágenes, ritmos o palabras. Si a esto le agregamos el casi monótono tono desesperanzado, invernal, agónico, de adioses y soledad (negrura que veía crecer en su sentimiento hasta llenarle el horizonte), tendremos una aproximada síntesis de lo que Liber Falco nos ha dejado en su obra.

Podría decirse que la calidad de su poesía se sostiene por lo que había de poeta en Falco naturalmente; no por lo que él haya aportado como literato activo a su producción. Aun vista así, su obra no carece de altibajos cuyo señalamiento ha escapado a quienes le juzgan sin prescindir de la amistad.

Se ha dicho, por ejemplo que su poesía es profundamente original, que es difícil, que muestra un perfecto equilibrio de ejecución, etc. Es obvio que para aceptar estos

conceptos sería necesario poner de nuestra parte tanta buena voluntad como la que puso el crítico al enunciarlos, cercana aún a la muerte del amigo. Esta breve nota quiere también significar, respetuosamente, que ello no ha sido posible.

Dijimos altibajos. Justamente como ejemplo de auténtica poesía en la producción de Liber Falco podemos señalar la excelente antología que Carlos Martínez Moreno preparara para "Marcha" con textos que van de 1946 a 1953. Pero una selección así, de 16 poemas, cabe realmente más de tres veces en el casi centenar que puebla su obra póstuma?

Todo artista suele mostrar, sea o no consciente de ello, íntimas afinidades con determinadas formas o subformas de creación en las que su personalidad se manifiesta más libremente; aunque no siempre sea dado ver la superposición de esta aptitud natural a sus preferencias racionales. De este modo —en el panorama literario, por ejemplo— se asiste a veces a la mengua o frustración de inmensas posibilidades trabadas por empujes desacertados.

La poesía de Liber Falco, bohemio, indisciplinado, sentimental, adquiere su mayor fluidez en la fugaz pincelada del "apunte". Allí,

en el esbozo rápido de un instante detenido en la meditación, en la translación a cuatro líneas de un golpe intuitivo, en la instantánea captada en un segundo de tiempo o de dolor, su potencialidad creadora se expresa plenamente. Los "apuntes", sin más, traducen el mejor Falco.

Sin embargo, en el conjunto de su obra, son varias las veces en que el "apunte" sobrenada la composición y entonces el resto del poema queda restringido a la simple función de sostener a flote una frase feliz. Otras veces Falco entra de lleno a trabajar su "apunte" pretendiendo conformar, con tan legítima sustancia, un poema. Entonces se diluye la agudeza poética del núcleo vivo y el resultado se aplana perdiendo calidad. En la página 76 hay un ejemplo. Mientras que un "apunte" típico de Falco es éste:

Oh, dolor, éste mío!
Pero dejádmelo,
de mí él se nutre,
y yo de él, vivo.

o éste:

Con esto tan poco
que te han dado,
sé feliz,
oh! desgraciado.

Hay aquí consubstanciación, finza perceptiva sin duda, don poético.

Por el contrario, "Canto a la invisible amante" (página 89) ejemplifica la inoperancia poética de Falco en otros momentos:

¿Dónde te escondes tú?
¿Acaso en esta ciudad enorme
cuando posan las noches
que incuban a mis sueños?

En las calles sin rumbos
que descubre mi anhelo,
se ha curvado mi pecho de ternura
llamando sin palabras por tu nombre.

Ya los gallos eslabonan
un collar de cantos a la aurora.
¿Dónde te escondes tú?
No te veré en la luz...
Sólo en la Noche alientas.

Cualquier comentario sobre falta de rigor en composiciones de este tipo sería abusivo, por lo que preferimos callar.

El "Artigas", su intento épico mayor, de 1951, que pretende cantar los hechos del héroe, se frustra por falta de aliento (o de convicción), puerilidad de lenguaje y balbuceo visual.

Desde este lado del río
los hombres salen al campo.
Por entre riscos y montes
los hombres salen al campo.
Hay alguiten que los convoca.
Hay mil gritos y una boca.

Se incendia el campo, se incendia
rojo ya de un largo estío.
Sobre bestias anhelantes
van los oscuros gigantes,
cruzan llanos y quebradas,
machacan los machichines;
las margaritas del campo
mueren de asombro y tristeza.
Dulces flores. Patria dulce.
Dulces hombres.
Jinetes, gigantes dulces,
brotan fieros de la tierra.

Lo transcrito es el cuarto fragmento íntegro, titulado "La guerra".

Liber Falco ha muerto. Su fina sensibilidad, la tristeza diaria de su deambular, la obsesión que tenía de su prematuro fin, el destilado amor que cada gesto suyo iba dejando por los caminos, todo ello, fue algo más que elementos de su vida: fue la fuerza esencial y la herramienta con las que forjó su obra.

Bienvenido sea y quede, pues, entre nosotros, al apretado calor de nuestras manos "Tiempo y Tiempo", más como la suprema dádiva generosa de su corazón de hombre, que como la ambiciosa intención lograda de un artista.

E. U.

Un Pintor: Manuel Lima

a señalar la luminosidad del Retrato de Mujer, conseguida (tal vez) con el blanco del cuello, a la que Lima no nos tiene acostumbrados. Detrás de los retratos siempre hemos visto aparecer la sugestión de Velázquez y, como una influencia que enlaza a éstos con la serie de cuadros chicos, la deformación vertical del Greco (gran retrato con capa y toda la serie del ter-

cer sector).
A la serie de cuadros del tercer sector la llamaremos Goyesca por su temática, su dibujo y tratamiento pictórico. Diremos que es el último intento de Lima para expresar su verdad de Pintor-Hombre y el hecho de que algunas leyendas suscriban sus torturadas figuras muestra hasta que grado el pintor asocia el mensaje con el arte.

No podemos todavía anticipar lo que Manuel Lima llegará a decir con su nueva modalidad hondamente enraizada en esa pintura española que tanto lo conmueve, pero como lo atestigua un gran cuadro de esta exposición, él mismo es un Quijote que crea sus gigantes poderosos y sombríos, aunque los llame domésticamente: "los molinos de viento".

emh.



De la Muestra de M. Lima en 'Taller de Teatro'

Librería ALFA

DISTRIBUIDORA DE PUBLICACIONES

OFRECE

CLASICOS INOLVIDABLES EL ATENEO

- BUCOLICOS Y LIRICOS GRIEGOS
- OBRAS ESCOGIDAS DE GOETHE
- OBRAS ESCOGIDAS DE EDGARD POE
- OBRAS COMPLETAS DE EURIPIDES
- OBRAS COMPLETAS DE ARISTOFANES
- DIALOGOS ESCOGIDOS DE PLATON
- EL DECAMERON DE BOCCACIO

EDITORIAL AMERICALEE

- AMERICA, HOY, por Víctor García
Un amplio estudio de la situación sudamericana actual.
- EL HUMANITARISMO, por Eugen Relgis
Un amplio panorama del espíritu en la lucha contra el odio y la injusticia social.

NOVEDADES VARIAS

- OBRA POETICA de Rainer María Rilke
- INTRODUCCION AL MUNDO ACTUAL, J. L. Romero
- MATERIA Y FORMA EN POESIA, Herbert Read
- EL MARQUES DE SADE, por Simone de Beauvoir
- HEGEL Y LA DIALECTICA, Carlos Astrada
- LAS FILOSOFIAS DE LA EXISTENCIA, Jean Wahl
- PSICOANALISIS DE LA DELINCUENCIA JUVENIL, K. Friedlander.

Pedidos a Librería Alfa, Ciudadela 1397
MONTEVIDEO

La permanencia de esta actitud original de Paz en el ensayo que emprende, la fluidez de su natural don poético, no obsta para que el rigor mental le permita distribuir sus conocimientos y su erudición (nunca chocantes) a lo largo de lo que nos quiere decir. Esos conocimientos y esa erudición sobre Estética, Historia, Religión, Filosofía, Arte y Literatura, a su vez, reflejando vivos matices sobre la expresión de su ser sensible, lo enriquecen hasta lograr, en el fruto, esa redonda unidad que percibimos.

Cuenta Paz que "El arco y la lira" nació de la participación de su autor en los actos con que celebró México, en 1942, el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. El poeta, que no es ajeno al hábito y disciplina de la especulación metafísica, tuvo con ese motivo la oportunidad largamente esperada de liberar sus inquietudes con respecto al verdadero subfondo de la realidad poética, problemática cuya magia le había atraído fuertemente.

"Desde que empecé a escribir poemas —confiesa— me pregunté si de veras valía la pena hacerlo; ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?" La revista "El Hijo Pródigo" reprodujo, luego, sus primeras reflexiones con el título de "Poesía de Soledad y Poesía de Comunión". "El arco y la lira" no es otra cosa que la maduración, el desarrollo y la rectificación en parte de aquel lejano texto.

Realmente la unidad que presenta el libro en toda su extensión se debe, antes que al tema que aparentemente lo motiva, a la búsqueda de una respuesta adecuada a su pregunta adolescente. Ya veremos cómo, revisadas las tentativas romántica y surrealista que considera frustradas en razón de la propia esencia de "lo poético", el autor nos da su punto de vista actual al que lo ha llevado, como a un descanso merecido, el trajinar incansante de su pensamiento. "El arco y la lira" es, por lo tanto, (y así hay que tomarlo) más un testimonio vital que un texto para bibliotecas de investigación o salones de clase. De ahí que frente a él —quitéralo o no— la crítica hurragiana deba ajustarse a ciertas limitaciones. La obra está compuesta de tres partes centrales, además de introducción, epílogo y apéndices. En la introducción Octavio Paz procura las aclaraciones necesarias para que nos entendamos sobre lo que va a decir. De este modo logra un brillante capítulo señalando qué es poesía y qué poema.

"Nada más huido e indefinible que lo poético" —comienza diciendo Paz. Sobre este punto de la definición creemos entender lo que el autor quiere significarnos y que sería esto: dada la necesidad humana, fatal, de definir, como intento de participación del pensamiento, su legitimidad está condicionada al reconocimiento universal de los valores que la componen. Lo difícil no es definir, sino comprender las definiciones: acertar exactamente con el contenido peculiar de las palabras empleadas por el definidor, poder entrarlos por el túnel de su lenguaje hasta llegar a "su" concepto donde, en cierto modo, resplandece siempre la verdad.

Por eso está bien Octavio Paz cuando, desde su posición de investigador, nos dice: "Habrá que interrogar, pues, a los testimonios directos de la experiencia poética". Y siendo él mismo uno de los mayores, lo aprovecha. De aquí sur-

OCTAVIO PAZ

Y LA AUTENTICIDAD POÉTICA

gen sus reflexiones sobre el poema.

La primera parte versa sobre los elementos que fundamentan su autenticidad: el cómo, el por qué y el para qué del lenguaje; su origen y su semántica en relación con la poesía; el ritmo (que con acierto intuitivo asimila al tiempo mítico), la metáfora y la imagen.

En la segunda parte se explora sobre la experiencia poética, considerando la poesía como algo que, en su totalidad, sólo puede comprenderse por sí y en sí misma. Una de las tareas que se propone y logra Paz desde el primer capítulo de esta segunda parte —que, como todas las demás, nos parece la mejor— es la de deslindar lo poético de lo religioso, aunque, dice, "todo nos lleva a insertar el acto poético en la zona eléctrica de lo sagrado". Indudablemente el profundo arraigo de su conformación metafísica y poética en las más vivas manifestaciones de lo humano, rige lo convincente de su argumentación. "La palabra poética y la religiosa se confunden a lo largo de la historia. Pero la revelación religiosa no constituye —al menos en la medida en que es palabra— el acto original, sino su interpretación". "El acto mediante el cual el hombre se funda y se revela a sí mismo es la poesía." Antes había dicho: "El poeta se rehúsa a servir, a ser utensilio y escoge la existencia bruta." Es recién al final del libro, en el epílogo, que Octavio Paz nos dirá cuál es su idea de lo divino insoportable para el hombre y que "no es tanto una idea como un camino para acercarnos a la divinidad"; algo asimilable al Ser, de Antonio Machado; un Dios que no ha creado el mundo ni lo rige; que no tiene rostro, pero que de algún modo se identifica con el nuestro y cuyo único invento es la nada, ya que todo lo demás que existe es él mismo.

¿Cómo llega a consumarse el acto poético? La segunda parte del libro se cierra con el capítulo sobre la inspiración, en el que Octavio Paz afirma su sostenida decisión por la libertad, que nos hace ir "más allá de nosotros mismos, para ser más plenamente". Este mismo juego de la libertad ejercido por el poeta en la creación, para la que recurre a elementos compartidos por los otros, hace ineludible su compromiso con la Historia, a la que queda ligado desde el primer momento, aunque la ignore o quiera volverle las espaldas. La valoración del poema en el plano de su trascendencia histórica y social ocupa la tercera parte de "El arco y la lira". El poema deja entonces de aparecerse como artefacto para transformarse en diálogo en el sentido del mejor Camus. Representa el anexamiento de la experiencia lírica del autor a la del lector quien, bajo el efecto único de su magia "puede volver a ser aquello que el poeta revela que somos". Porque este "poema del lector" —asegura Octavio Paz— aunque no re-crea el doble exacto del escrito por el poeta en lo que se refiere al esto y al aquello, es idéntico a él en cuanto al acto mismo de la creación.

Además el poema, por su mismo origen, es un producto social. Y

termina en el stalinismo, en la soledad, en campos de concentración y en el manicomio. Ciertamente admite un último conato de reagrupación, como el de Breton y Peret, en pos de un intento poético-revolucionario. Compara este movimiento con su antecesor, el romántico, para concluir que ni a uno ni a otro le cupo la gloria de realizar el sueño de una síntesis. Sin embargo ambos —agrega— "en plena tormenta histórica levantan la bandera de la poesía y el amor".

Entiende Paz que, así la poesía cumple su destino y que, finalmente, el poeta canta lo que debe cantar: el canto. Nunca la palabra poética consagrará a la Historia; porque ella misma es historia y vida.

En el epílogo de "El arco y la lira" resume Paz su visión crítica de las ideas de nuestro tiempo, plataforma desde la que lanza, al terminar la obra, un formidable canto a la libertad del hombre. Con firmeza puntualiza analíticamente, desde su mira poética, las fuerzas negativas que se oponen hoy a la libre expansión del Espíritu: Dios, Iglesia, Estado, Principios de Autoridad y Propiedad.

Las conclusiones a que llega son tan importantes como ésta: "La crisis de la sociedad moderna —que es la crisis de los principios de nuestro mundo y primordialmente del pensamiento racionalista— se ha manifestado en la novela como un regreso al poema". Joyce, Kafka, Lawrence, Faulkner, Malraux, abonan esa tesis. Mientras que en el teatro —de tendencia regresiva también— Synge, Yeats, Eliot, Claudel y Lorca son ejemplos del mismo suceder.

Otra de las conclusiones que merece ser destacada es la que le permite considerar a la poesía como expresión de experiencias no analizables y portadora de un fuego de rebeldía. Creemos entender que Octavio Paz arriba a este concepto fundamental siguiendo las dos vías por las que, simultáneamente, se deslizan sus reflexiones a lo largo de todo el libro: sus ideas (e intuiciones) acerca de la libertad y la divinidad. Es evidente que lo guía un deseo de conciliación y que la alta tensión de pensamiento que su estilo sostiene —y que es uno de los mayores méritos de la obra— es producto de la natural ansiedad que suele alentar estos empeños.

"Ya se ha visto —dice— que la empresa poética coincide lateralmente con la revolucionaria. La misión del poeta consiste en ser la voz de ese movimiento que dice "No" a Dios y sus jerarcas y "Sí" a los hombres". Deja así el espíritu crítico al margen de la poesía señalando su pertenencia a la novela y al teatro.

Aquel "Sí" a los hombres, en un cercano momento histórico y dramático, tuvo su mayor tentativa, por la vía subjetiva, en el Surrealismo, en cuyo programa estaba hacer de la poesía un bien común.

Pero el Surrealismo, en actitud que niega su pasado —dice Paz—

termina en el stalinismo, en la soledad, en campos de concentración y en el manicomio. Ciertamente admite un último conato de reagrupación, como el de Breton y Peret, en pos de un intento poético-revolucionario. Compara este movimiento con su antecesor, el romántico, para concluir que ni a uno ni a otro le cupo la gloria de realizar el sueño de una síntesis. Sin embargo ambos —agrega— "en plena tormenta histórica levantan la bandera de la poesía y el amor".

Entiende Paz que, así la poesía cumple su destino y que, finalmente, el poeta canta lo que debe cantar: el canto. Nunca la palabra poética consagrará a la Historia; porque ella misma es historia y vida.

En el epílogo de "El arco y la lira" resume Paz su visión crítica de las ideas de nuestro tiempo, plataforma desde la que lanza, al terminar la obra, un formidable canto a la libertad del hombre. Con firmeza puntualiza analíticamente, desde su mira poética, las fuerzas negativas que se oponen hoy a la libre expansión del Espíritu: Dios, Iglesia, Estado, Principios de Autoridad y Propiedad.

Su ojo penetrante alcanza las más escondidas verdades: "La sociedad cristiana occidental, no es cristiana sino de nombre: el Cristo que adora es una máscara y basta observar la vida religiosa de la burguesía y del pueblo, para darse cuenta de que sus verdaderos dioses son otros: se llaman dinero, poder, "confort" y, sobre todo y por encima de todo, el "yo mismo".

"En Rusia la filosofía oficial es el Materialismo, más allá también del cadáver del Dios han brotado formas inferiores de la religión: la divinización de los jefes, el culto a la tetra, el Estado-Dios. El ateísmo soviético —como el laicismo burgués— no niega la idolatría: la fortifica."

Descartadas las tentativas realizadas, y en razón de una más profunda y actual comprensión de lo poético, Octavio Paz nos lleva definitivamente de vuelta a la poesía. Cierra con el libro, de este modo, el ciclo de sus reflexiones hallando una respuesta a la interrogante de su adolescencia: Puesto que la sociedad está aún lejos de convertirse en una comunidad poética, en un poema vivo en trance continuo de re-creación, la única manera de ser fiel a la poesía consiste en regresar a la obra. "La poesía se realiza en el poema y no en la vida." Y aventura, al dejarnos, su última definición: "Como el hombre mismo, la poesía es la lira y el arco. La lira que consagra y canta al hombre, y así le da un puesto en el cosmos; la flecha, que lo hace ir más allá de sí mismo y realizarse en el acto."

Emilio Ucar

Librería ATENEA

COLONIA 1263

Teléfono 83200

LIBROS EN OFERTA ESPECIAL A

\$ 1.45, 1.75, 2.35 y 2.95

NOVEDADES

Un libro polémico de Ezequiel Martínez Estrada

El libro de Martínez Estrada es una pieza de aquilatamiento histórico, estudia las realidades argentinas en una medida tal que lo universaliza y de la misma manera que él usa de Cicerón, podemos usar de su obra para analizar otros escenarios p. ej.: el del Uruguay, donde el desapego general por los problemas vitales de la economía, la exagerada atención concedida "al deporte" y a "la timba", más la indiferencia, cuando no el aplauso, a la venalidad de los políticos y las ocasionales entregas a los demagogos, conforman un panorama de corte peronista.

Los paralelos que establece Martínez Estrada entre Perón y Catilina, Mussolini, Hitler, Rosas e Irigoyen demuestran que el peronismo no es un fenómeno aislado que cayó, providencialmente sobre la Argentina, sino que se vino gestando en un largo proceso y culminó gracias a las condiciones favorables que para su cultivo habían aportado todas las fuerzas políticas y religiosas que se sumaban para dirigir desastrosamente una economía de riquezas y hambre.

Salvo algunas minorías agrupadas en núcleos de resistencia que poco o nada contaban en el movimiento obrero general de la nación, Perón "Encontró población y no pueblo, habitantes y no miembros de una sociedad, trabajadores individuales y no proletariado, pobres que pedían un poco más de pan como si lo mendigasen y no seres expoliados que exigían justicia" (pág. 35). Con las solas excepciones que nosotros ponemos al comenzar este párrafo sabemos que lo dicho por Estrada es cierto ya que la política reformista de los partidos "obreristas" convierte al proletariado en turbas pediguéñas. Con este material como brazo derecho y el Ejército como brazo izquierdo Perón comenzó a "construir" lo que llamó "quilombificar el país" (pág. 244).

Ya en el prólogo Martínez Estrada anticipa que se batirá "con los de la izquierda y los de la derecha" (pág. 11) y lo cumple en el correr de su libro mostrándose sucesivamente:

Antiimperialista, denunciando a Perón como agente del nazifascismo; Anticapitalista, denunciando al capitalismo internacional (capitalismo imperialista norteamericano —pág.

87—) que encaramó a Hitler y dice: "Tanto Perón como cualesquiera gobernantes de derecha o de izquierda están bajo el dominio, lo sepan o no, del gran monstruo que en unos casos mastica, en otros succiona y en otros lame"... "Según las isobaras, las latitudes y las medias térmicas, ese comercio o consorcio

emplea diversos agentes: Uriburu, Ibáñez, Leguía, Trujillo (Cruz diablo), Castillo Armas, Batista, Somoza, Vargas, Rojas Pinilla y toda la demás ralea". (pág. 88); Antimilitarista; llamando al militarismo: "forma patológica y evidentemente criminal" (pág. 99) y estudiándolo en su doble proyec-

ción nacional e internacional; Anticomunista: "es necesario hablar este lenguaje despectivo con los comunistas de fácticas jesuíticas porque son esbirros al servicio gratuito de una dictadura del proletariado no menos repulsiva y pavorosa que las otras personales" (pág. 187) y para terminar con las citas haremos esta de la última página del texto: "las manifestaciones que se organizaban para rendirle homenaje imperial eran las procesiones que unas veces llevaban los lábaros de Cristo y los retablos, y otras retratos fotogenizados y los carteles con slogans políticos. Eso era fé, religiosa, en efecto, brotada espontáneamente de las entrañas fetichistas del populacho, enardecido por la palabra de los pastores de majadas electorales. Desde las iglesias salían con los sonidos sacros del órgano, los eructos de los propagandistas de la candidatura del Líder. Se hicieron célebres los nombres de sacerdotes que no mencionaré porque no necesitan inmortalidad, teniendo ya asegurada la del ridículo, farisantes evangélicos arreando a los fieles a un Gólgota criollo". (pág. 306).

Agregaremos que el libro de Martínez Estrada es en gran medida, como obra de pelea, polemizable. Se pueden discutir afirmaciones y omisiones de M. E. pero no se puede menos que reconocer su honradez y apuntar que su obra es válida para estudiar una época, una situación e incluso para ver que "si mi pueblo ha estado ciego es porque le han puesto una venda en los ojos, y si ahora no ve es porque le han cambiado la venda." (Prólogo pág. 13).

Hemos leído algunas críticas

a Martínez Estrada que en principio hacen pensar, por las firmas, en campos opuestos o distintos pero que al tomarlas serenamente vemos salen de una misma raíz: el señoritismo intelectual y son sólo de sectores distintos. La derecha católica, el intelectualismo puro y la izquierda pseudo revolucionaria de dilectantes con bandera. Sin suscribir las ideas o posiciones de Martínez Estrada, recomendamos la lectura de ¿Qué es esto?.

e.m.h.

Martínez Estrada, Ezequiel. — ¿Qué es esto?. Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1956. Colección Pensamiento argentino. — 309 pág.

Apuntes sobre Literatura y Artes

Todas las artes pagan tributo a la literatura.

En pintura me atrevería a decir que todas las tendencias modernas (y por qué no las antiguas?) han respondido siempre a un planteamiento literario del problema en discusión, llegando a desorbitarse con el surrealismo, que será por siempre literatura pintada.

En pintura el actor interpreta un escenario, lo fija y lo da al público.

En el teatro y en el cine el actor interpreta un personaje, el director un texto y dan al entendimiento del público una sucesión de escenas.

En Teatro y Cine hay y es más notable la coparticipación de las artes.

El teatro es en principio literatura a la que se suman: la interpretación del texto (dirección), la plástica (escenografía), la acción (actores) y la técnica.

El teatro es literatura con dinámica y comienza como género independiente en el momento de la puesta en escena.

El Cine es literatura en imágenes con un juego dinámico de dos polos: acción, toma de vista y proyección.

En el cine los ingredientes son los mismos que los del teatro pero dosificados en otra proporción. También en el principio es literatura, desde luego que dirigida como en el teatro, le sumamos la plástica (escenografía, luz y color) aunque el valor de ésta se empequeñece, mientras la técnica agranda su campo convirtiéndose en uno de los ingredientes principales. Luego la acción o interpretación de personajes por los actores que al no estar, como en el teatro, librada al azar del éxito o fracaso frente al público, pasa a engrandecer el campo de la dirección que además de la interpretación del texto tiene en sus manos la aprobación definitiva y permanente del gesto o acto con la posibilidad de la repetición hasta conseguir lo que encaja en el esquema que su capacidad imagina.

Estos apuntes son cosas anotadas al correr de la pluma y no un credo para el lector.

ORIGINALIDAD. Confesamos nuestra ignorancia cuando descubrimos lo que ya fué dicho y repetimos gustosos lo que conocemos y ha pasado a ser nuestro a fuerza de sentirlo.

e.m.h.

Libros

- ✦ Escriben:
- ✦ Ernesto Maya (h)
- ✦ Benito Milla

Ignazio Silone. UN PUNADO DE MORAS. - Editorial Losada, Buenos Aires, 1956

Hace de esto muchos años. El fascismo era todavía un término que significaba bastante. Un libro pequeño apareció entonces. Su título: FONTAMARA. Era un relato sencillo, apasionado, humano, de la vida de los "cafoni" italianos, con hambre de tierra. Su autor era Ignazio Silone. Un expatriado, una víctima del fascismo. Aquel libro pequeño recorrió el mundo entero. Su autor recorrió mucho mundo también en los años turbios que marcaron el desarrollo del fascismo. Entre aquel primer libro y este que se nos ofrece hoy en una nueva versión castellana (previamente se publicó en España en 1955) hay otros más, ya muy atrás en el tiempo: PAN Y VINO, LA SEMILLA BAJO LA NIEVE, LA ESCUELA DE LOS DICTADORES.

Mientras en sus anteriores novelas Silone nos ofrecía una unidad perfecta entre problema, trama y personajes, en esta última ha introducido elementos distintos, que se mezclan y accionan sobre un plano que a veces se desdibuja. Este defecto se debe a la intromisión de ideas y pasiones políticas en un medio típico, refractario a ellas. Los dos personajes centrales de esta novela viven un conflicto de rivalidades políticas y doctrinales meramente anecdótico frente al problema verdadero de los hombres del campo, que es la lucha por la tierra. En las partes de la novela en que esa lucha es descrita y desarrollada intensamente, la obra cobra grandeza e interesa profundamente.

Por otro lado la novela documenta un período de la penetración del Partido Comunista entre el campesinado italiano y expone las contradicciones de aquella política, que es la que termina provocando el conflicto espiritual que separa, finalmente, a los dos personajes centrales de la "línea" del Partido, siendo excluidos de éste con el consiguiente escarnio y vituperio. Esta es la parte que nos parece menos valedera en la reciente novela de Silone, a pesar de haber sido conducida con buen sentido del sarcasmo y una fina ironía. Sin embargo, depurada la amargura que transitó por las pá-

ginas de FONTAMARA, Silone demuestra nuevamente su condición de gran novelista social y su profunda comprensión del temperamento de los campesinos de Italia.

Robles, Emmanuel. — ESTO SE LLAMA LA AURORA. — Editorial Losada, Buenos Aires, 1956.

Roblés inauguró su tarea literaria con una novela: L'ACTION. Siguiéron dos más, LA VALLÉE DU PARADIS y TRAVAIL D'HOMME. Su fama ganó amplitud, sin embargo, cuando se estrenó, con éxito, su drama MONT-SERRAT. Poco después, en 1948, apareció otra novela de la que se habló mucho: LES HAUTEURS DE LA VILLE. Una de las últimas es la que acaba de ofrecer al público de habla española Editorial Losada: CELA S'APPELLE L'AURORE.

El tema mayor de Roblés es una búsqueda de la plenitud en la tensión de la vida actual. Y sus frustraciones inevitables. Sabe describir esa angustia irremisible que consume los corazones de los héroes de este tiempo, inadaptables recalitrantes, cuya única felicidad está realizada en el peligro o sustentada en la fragilidad. Pero que terminan por consumir su propio sacrificio cuando ya nada importa en el mundo, que queda al descubierto, vacío en su insípida soledad.

ESTO SE LLAMA LA AURORA es una novela en la que Roblés trata de conseguir esa misma dimensión dramática, angustiosa esta vez, sin personajes acosados, es decir, al margen de la cuestión social o de la lucha política. Tal vez pueda decirse que aquí se pretende, más que en LES HAUTEURS DE LA VILLE, obtener una tensión elevada por medio de recursos más subjetivos, poniendo en juego elementos más depurados e incidiendo fundamentalmente sobre características psicológicas, que definen a los personajes y los conducen hacia un destino irremediable.

Así Valerio, el médico que no cobra más de la mitad de sus consultas porque trata a gente pobre (no pijoosa, aclara) vive un doble problema, el de su felicidad y el de su responsabilidad. Casado con una mujer que lo ama y a la que no quiere hacer sufrir, encuentra en Clara, viuda, joven y llena de vitalidad, más que a una amante a la mujer y se entrega a ella en ausencia de su esposa. Sandro convertido en asesino por venganza, por afán de revancha contra un orden de cosas que aceleró la muerte de su mujer, marcado por la fatalidad, sin psicología criminal y con un romántico y posesivo sentimiento del amor es para Valerio, que se siente atado a él por un espíritu de compañerismo hijo de la guerra, el planteamiento de

LOS INTELLECTUALES Y LA POLITICA

Se ha traducido y publicado en castellano el ensayo de Simone de Beauvoir titulado "El Pensamiento Político de la Derecha" (1). Este ensayo figuró prioritariamente en un número que la revista "Les Temps Modernes" consagró al estudio de la situación de la llamada "izquierda" política y que apareció en 1955. Ya se sabe que este tipo de debates y preocupaciones solamente entre los intelectuales franceses encuentran un eco amplio y sostenido. Desde Francia, por esa sugestión que ejerce todo lo francés en el ámbito de la cultura, se extiende al mundo entero, interesando a las minorías políticas e intelectualmente activas.

En este ensayo Simone de Beauvoir hace el análisis de la situación espiritual de la "derecha" en función del método crítico marxista, dando por sentado que el marxismo es representativo de la "izquierda", es más, que la asume total y definitivamente, hasta el extremo que la "derecha" sólo se define por oposición al marxismo y, por extensión, a uno de sus instrumentos políticos, el Partido Comunista.

En la "derecha" amalgama Si-

su problema en otro plano: En los dos casos hay un acto que acusa al personaje, en realidad a todos los personajes de Roblés, la elección.

Notamos en esta nueva novela de Roblés que el estilo tiene una pequeña variación cayendo un poco en el realismo tipo Moravia y escapando al del tipo existencialista camusiano de algunas obras anteriores.

Cela, Camilo José. - EL MOLINO DE VIENTO Y OTRAS NOVELAS. - Editorial Noguer, Barcelona, 1956.

Se inscribe la novela que da el título a este libro —el último en fecha publicado por Cela— en el estilo de su producción mayor, es decir, LA COLMENA, sobre todo por el desgaire en el diálogo y la acumulación casi fabulosa de personajes que pasan por sus páginas. Pero a diferencia de LA COLMENA, los personajes de EL MOLINO DE VIENTO están tratados con un humorismo negro, cruel, lindante a veces con el cinismo, que hace desagradables algunas páginas.

Es evidente que esta incursión de Cela a través de una pequeña humanidad grotesca quiere tener también su parte de mensaje. Saca a relucir un mundillo asfixiante y las lacras humanas que lo hacen irrespirable.

Ese pequeño mundo se afana en la irrisión y sólo produce fantoches atosigados por menudos problemas, quehaceres repulsivos y apetitos babosos. Cuando alguno de esos fantoches carece de todo eso es porque está roído hasta el tuétano por la estupidez.

Los retratos suelen ser en este libro tan cruelmente desesperados, tan alucinantemente goyescos, que uno se pregunta si Cela no se estará vengando de la obligación de vivir cerca de ellos. O si, por el contrario, acude a esa técnica del esperpento, trágicamente exagerada, para tratar de liberarse de su proximidad obsesiva.

mona de Beauvoir a pensadores y artistas del tipo más diverso. Según ella, una de las características culturales de la "derecha" es el pluralismo. Sólo frente al comunismo, enarbolado como espantajo que procura la destrucción de los valores de Occidente, el pluralismo de la "derecha" se cohesionan, haciendo coincidir a tal fin temperamentos tan distantes y distintos como Malraux y Montherlant, Maulnier y Drieu la Rochelle, excomunistas y fascistas.

Esta técnica de la amalgama no es un recurso polémico nuevo, pero siempre ha sido un recurso deshonorable. Por discutible que sea la posición actual de Malraux, por ejemplo, es inclasificable al lado de Montherlant y Drieu. Esa falta de escrúpulos para valorar objetivamente al adversario es sistemática entre los críticos marxistas. La emplea ahora Simone de Beauvoir como la empleó hace un tiempo, en la misma revista de Sartre, Francis Jeanson contra Camus. En realidad han hecho de esa falta de escrúpulos sistema, procedimiento, lo que obliga a los lectores advertidos a considerar con mayor prevención esos escritos.

Estas objeciones no invalidan una parte importante de la crítica a la situación de la burguesía que hace en dicho ensayo Simone de Beauvoir. Pero cuando trata de reducir esa situación a una fórmula simple, verbigracia, la burguesía tiene miedo, fracasa solemnemente, porque el miedo es una desgracia universal en este momento y acomete en igual medida a burgueses y proletarios. El miedo de nuestro tiempo crece en la medida que se desarrollan los poderes en presencia en esta hora histórica. Por eso la crítica al modo de civilización que es la nuestra, más allá y más acá del telón de hierro, debe realizarse radicalmente alegando que la crisis de nuestra era se origina en la lucha por el Poder en que rivalizan la "derecha" y la "izquierda" tal y como las entiende, muy someramente por cierto, la famosa autora de "Los Mandarines".

Ya aludió Antonio Machado a la miopía de los intelectuales en política. El análisis de Simone de Beauvoir padece de ese defecto. El manejo que hace de ciertas realidades apenas si permite una valoración general de su obra, que ofrece lagunas importantísimas. La primera la de reducir la imagen del mundo a la medida de Francia y la de tomar como modelo a la burguesía francesa. De la misma manera que no es exactamente igual la situación político-moral del P. C. francés y del P. C. ruso, no es la misma la situación de la burguesía francesa y la de la norteamericana. Simone de Beauvoir se mueve, sin embargo, como si todo el proletariado fuera marxista y toda la burguesía refinada y decadente. Nada hay de cierto en eso. Una consideración menos apresurada del panorama mundial no permite tales generalizaciones. Como se ve, el método marxista de enjuiciar la realidad social dista mucho de ser infalible. - B. M.

(1) "El Pensamiento Político de la Derecha", por Simone de Beauvoir, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1956.

DOS LIBROS SOBRE TEATRO

La profusa edición en Buenos Aires de obras teatrales y ensayos que tienen por tema el teatro, así como la demanda que de esas ediciones se hace en Montevideo, confirman el interés despertado en estos últimos tiempos por el arte de la representación en el público rioplatense.

A continuación ofrecemos comentarios de dos de esos libros sobre teatro, aparecidos recientemente. Cada uno de ellos, en la medida de sus méritos, exponen ideas, plantean y explican problemas de interés teatral.

LA ESENCIA DEL TEATRO. —

Henri Gouhier — Ediciones del Carro de Téspis — Buenos Aires — 1956 — Traducción de M. V. Cortés.

En el prólogo se nos advierte que la definición del hecho teatral sólo puede surgir de la filosofía, "si la filosofía es reflexión sobre los primeros principios y la naturaleza de las cosas". No se trata, pues, de buscar una respuesta a la incógnita teatral desde nuestra filosofía, sino desarrollar la filosofía del teatro por estudio del mismo, como manifestación humana en sí, y hallar en esta filosofía su esencia. Típico juego de síntesis, al que Gouhier se aboca brillantemente, y en el que las tesis y antítesis se barajan con profundo conocimiento.

El teatro es el arte de crear personajes a través del drama, es decir de la acción. Drama ficticio en tanto es fruto de la imaginación del autor. Mas la ficción teatral es más ambiciosa que la literaria. No se nos pide ya que apoyemos con nuestra imaginación la existencia del personaje, se nos exige que aceptemos su realidad corpórea expresando su drama en un mundo físico; mundo en una de cuyas dimensiones se nos ha dejado abierta una fisura para que participemos con nuestra credulidad.

La esencia del teatro es el drama, la acción, con sus categorías trágica o cómica. El drama no excluye otras categorías éticas o estéticas, pero no las implica necesariamente. Es por lo que expresiones semejantes a "teatro para el pueblo", "teatro religioso", "teatro social", quedan supeditadas a sus contenidos dramáticos, efectivamente teatrales.

No hay una sola improvisación en este libro, profusamente anotado y documentado. Los resultados positivos a que llega el autor, débense principalmente a su óptica panorámica del teatro, que ha sobrepasado, por medio del conocimiento, el nivel máximo de competencia entre los factores componentes del hecho teatral. Texto, dirección, representación, pintura, música... son factores en lucha que el teatro armoniza en su propio provecho. La absoluta primacía de cualquiera de ellos destruye al teatro, en tanto que "éxito del emocionante artificio por el cual el espíritu rechaza su propia endebles, acto de fe en el poder divino del hombre y reflejo del más humano de los gestos divinos".

TEORIA DEL TEATRO. — Raúl

H. Castagnino — Ed. Nova — Buenos Aires — 1956 — (Colec-

ción "Compendios Nova de iniciación cultural").

Recopilación, o, para emplear la misma palabra que el autor, síntesis de las diversas teorías que, a través del tiempo han ido formando el concepto de nuestro teatro contemporáneo. Libro pródigo en citas interesantes que el autor, advirtiendo al iniciar que su propósito es precisamente "armonizar interpretaciones diversas", ha sabido ordenar, yuxtaponer y enfrentar en procura de su propósito.

Quienes hayan leído "La Esencia del Teatro", de Henri Gouhier, encontrarán en este libro de Castagnino manifestas semejanzas, incluso en la ordenación de los capítulos. Semejanzas explicables si se tiene en cuenta que Gouhier es frecuentemente citado y parafraseado en el libro de Castagnino.

Este por su parte expone y enjuicia las teorías naturalistas de Zola, quien por oposición a los engolados efectos del romanticismo, intentara llevar la ficción teatral a grotesca y simple imitación de la realidad, en perjuicio de la artística expresión dramática. Manéjase a través de los distintos factores que componen y problematiza que plantea el teatro, las autorizadas opiniones de Diderot, Pitoëff, Antonetti, Artaud, Copeau, Cocteau, Stanislawsky, Touchard, Jouvet, Barrault, etc., y, por supuesto, las del propio autor.

Como cabe suponer en un grupo de opiniones tan heterogéneas, no son pocas las que pueden despertar un espíritu polémico en el lector de este libro, el cual, más allá del deseo manifestado por Castagnino y ante la imposibilidad de "armonizar" determinados irreconciliables, tiene también sus tesis.

En la limitada extensión de su compendio Castagnino presta quizás demasiado atención a la competencia doméstica de los factores. Autores, directores y actores procuran imponer su importancia al hecho teatral, frente a un todopoderoso juez que suele ser implacable con todos ellos: el público. Para decir verdad, la auténtica teoría del teatro comienza inmediatamente después que el espíritu divista de las partes ha sido superado y todos coincidimos en que el texto de mayor potencia dramática, puesto en escena por el más capacitado de los directores, en el recinto que reúna las máximas condiciones de acústica y visibilidad, servida por los más expresivos actores, es el ideal de perfección a que el teatro tiende. Pero aún entonces el cuarto personaje, el público por quien y para quien el teatro explica su existencia, tiene la palabra.

Puede ser misión de crítico clarificar, después de cada estreno, los factores por orden de importancia de acuerdo a lo alcanzado. Mas el ideal que el hecho teatral persigue es lograr que el público, transportado en vilo al "mundo flotante, presente y tangible" que es la representación dramática, no piense en la posibilidad de fraccionarlo.

Como bien señala Castagnino, la manera de lograr tal resultado no puede ser predicha.

J. C. B.

GARCIA LORCA EN SOLFA

"NO LA TOQUES YA MAS, ASI ES LA ROSA"

J. R. J.

Juan José Castro, lo ha manifestado toda la prensa rioplatense, ha coincidido por segunda vez con García Lorca. El andaluz "tan claro, tan rico de aventura", quizá sólo por circunstancias de espacio y tiempo, no coincidió nunca con Castro. El andaluz "tan claro, tan rico de aventura" sí coincidió en un tiempo, que nos parece ya lejano por la densidad de hechos posteriores, y en un espacio, Granada, que era su espacio, con Falla. Oportunidad que aprovechó García Lorca para hacerle escuchar al gran compositor sus ensayos musicales, ejecutados con sus propias manos hábiles de artista. (José Mora Guarnido "Marcha" 828).

García Lorca, lo sabe todo el mundo, fué artista múltiple. Concebía sus obras, poéticas o teatrales, con visión artística polifacética. Su hipersensibilidad de ejemplar único, excepción contra natura, le permitía amalgamar en realizaciones sus conocimientos plásticos con los musicales, éstos con su inspiración poética y su genio literario. Fué natural en él, para sus obras de teatro, que acompañara no sólo indicaciones precisas, sino bocetos del escenario en que las palabras debían pronunciarse; porque las palabras y el escenario habían nacido en su imaginación como una sola pieza. Cuando ni el ambiente físico ni las palabras alcanzan a expresar determinados matices, la música, su música, brota espontáneamente y acaba la frase. En "Bodas de Sangre" no hay superposición de formas expresivas. Es un todo expresado simplemente, por un creador múltiple y espontáneo. De ahí su belleza y su irreducibilidad.

Alguien un día, quizás, aunque "tardará mucho en nacer, si nace", superará el concepto artístico de García Lorca. Quien así haga creará a su vez un universo artístico que nada tendrá que ver, seguramente, con la obra propiamente dicha de Federico. Coincidirá con él, ciertamente; pero no en el título de la obra ni en la utilización de sus textos, sino en las comunes altitudes del genio.

No es un juicio musical de la obra de Castro de lo que aquí se trata. Nuestro profano entendimiento de mero auditorio nos veda la aventura. Es la preservación de valores artísticos ya estructurados lo que nos preocupa. Beethoven en ritmo de jazz puede quedar bien, pero no mejora nada.

El concepto que Juan José Castro posee sobre el texto como parte integrante del teatro musical, lo expuso en oportunidad y refiriéndose a otra de sus óperas: "Quiero decir que, llevadas al teatro musical, sus peripecias pueden ser hechos musicales, sin riesgo de que la música asuma el trágico papel de "servidora" del libro". Queda en pie la duda sobre el derecho que asista a la música, y sobre todo al compositor, a tomar a su trágico servicio una obra concebida y realizada en sí misma, cuya genialidad ya nadie discute.

Juan José Castro ha coincidido por segunda vez con García Lorca. El andaluz "tan claro, tan rico de aventura", coincidió muchas más consigo mismo.

J. C. B.

PROVENZA y el cincuentenario de Paul Cézanne

Viene de la página 20

Lucien Lafalley

mos pueblos tranquilos, que han crecido apenas desde hace cincuenta años. Sólo las gentes han cambiado en su atuendo, sus costumbres. El decorado es el mismo. Las mismas casas y las mismas fuentes. Los plátanos de los "cours" están más corpulentos, pero iguales sobre las mismas veredas. Por aquí pasó Cézanne hace cincuenta y cinco, sesenta años.

Solamente Gardanne es irrecognocible, deformada por la minería, que ha ido creciendo y sacrificando su belleza circundante al farrago industrial. Lo demás ha cambiado poco. Cerca de los caminos, en la mañana luminosa, se alzan las "fermes" de lisas paredes y techos rojizos (Jas de Bouffan), los grandes pajares de construcción maciza, casi sin ventanas, tal como los vió el pintor. Y las colinas de colores cambiantes como los de su MONTAGNES DE PROVENCE (1890), con un primer plano de grandes bloques en los que el sol y las sombras juegan maravillosamente.

Reflexionando ante esta obra viva comprendemos todo el amor final de Cézanne por la naturaleza. Trató de comprenderla por el único medio posible de la verdadera comprensión: el amor. A esa altura de su vida ya estaba despojado de toda literatura. La sincera pasión que trasladó a las cosas que lo rodeaban y lo inspiraban justifica su rechazo de la pintura de Gauguin y de Van Gogh, a pesar de la amistad que los unió en cierto momento. En estos había una tensión subterránea que minaba la vida y la obra, confiéndole una dramaticidad que no encontramos en el último Cézanne. Este parecía haber llegado a una serenidad necesaria. Nunca rebasó ciertos límites, ni en su arte ni en su vida. En ese sentido respondía a una psicología que es la de esta región. Nada excede en ella. Tal vez su único monstruo sea la Sainte-Victoire. Cézanne la dominó.

Aix-en-Provence, Agosto de 1956.

DESLINDE — 19

NOVEDADES DE TEATRO

Nueva Selección Teatral "El Carro de Téspis"

1. ONDINA, Jean Giraudoux
2. EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS, Andreiev
3. PROCESO A JESUS, Diego Fabbri
4. CELOS, L. Verneuil
5. EL ABISMO, Givandinetti
6. EL ENSAYO, Anouilh

Estudios Teatrales
LA ESENCIA DEL TEATRO, Gohier.

Distribuidores: LIBRERIA ALFA
Ciudadela 1397 - Montevideo

Y EL CINCUENTENARIO DE PAUL CEZANNE

Ayer, en París, sólo podía conversarse en las terrazas casi desiertas de los cafés de la crisis del Canal de Suez. Tema áspero, con un insidioso regusto a batallas y sangre vertida.

Esa pequeña angustia, y el calor que se extendía por bulevares y "quartiers", hacían doblemente desagradable la Capital. Todo el mundo había partido hacia las "grandes vacaciones".

Hay que ver el aire de abandono y de soledad que tienen muchos lugares de París en Agosto. Sólo así podría comprenderse lo incitante que resultaba la perspectiva de un viaje a Aix-en-Provence donde se había reunido una buena parte de la obra de Paul Cézanne con motivo del cincuentenario de su muerte. Improvisamos el viaje a toda prisa y dejamos París sin sentimiento. Se trataba, también para nosotros, de grandes vacaciones, con Cézanne y Provenza esperándonos al final del viaje.

Amaneció sobre los campos que se desplazaban vertiginosamente. Un cielo azul profundo, hacia la cabecera del expreso, anunciaba la inminencia del Mediterráneo. El alba se abría sobre otro mundo. Provenza. Un mundo de colores fabulosamente superpuestos con una fuerza caótica y primigenia. El mundo de Cézanne. Su genio había fijado esta atmósfera luminosa para siempre, con una fidelidad maravillosa. Se ha hablado del gran arte de Cézanne como retratista. Es cierto. Pero la naturaleza vive en sus telas tan verdaderamente como en la realidad que las inspiró.

En la Estación de Marsella optamos por el tranvía para acercarnos a Aix más lentamente y contemplar desde la altura el pequeño puerto de L'Estaque y sus barcas de pescadores sobre la playa. Hasta Aix son más de treinta kilómetros, pero no importa. Nada importa mucho bajo este cielo magnífico, aparte el paisaje y nuestras propias reflexiones. Hay que despojarse del prejuicio de la prisa, de la carcoma de las pequeñas preocupaciones para entrar como un hombre nuevo en el país de Cézanne.

El tranvía corre con un estruendo formidable. El sol destella en las fachadas blancas de las "villas", de los "cabanons". El aire huele a retama. Una vieja señora, toda de luto, trata de mantenerse firme en el asiento. El tranvía se desplaza por un mar de luz con un vaivén de navío.

Hemos llegado a Aix bajo una inundación de sol. Es más de mediodía. Bajo un cielo puro se mueven las grandes frondas de los plátanos del "Cours Mirabeau". En medio del paseo se ven las fuentes tranquilas, memorables. Después, en la noche, oiremos el agua cantando en el silencio. Ahora buscamos nuestro hotel. Vemos, por el camino, los letreros que la previsora Alcaldía ha instalado en muchos lugares indicando el camino hacia la Exposición, instalada en el "Pavillon Vendôme", un edificio de aire clásico rodeado de pequeños jardines.

Cuando nos dirigimos hacia la Exposición, al atardecer, la ciudad se ha transformado. No hemos podido darnos cuenta del tumulto escondidos como hemos estado en nuestra callecita cercana a la iglesia de San Juan de Malta. Ahora, grupos nutridos de visitantes llevan nuestro mismo camino. Sin duda alguna la reunión de las obras de Cézanne ha interesado a mucha gente. También el amplio programa de conferencias sobre el gran pintor y su obra. Esa tarea está a cargo de personalidades de la crítica y la Historia del Arte bajo la presidencia de Lionello Venturi.

Se han traído de América y de varios Museos de países europeos más de sesenta cuadros de Cézanne. Esta es una ocasión única para ver reunidas muchas obras del gran pintor definitivamente alejadas de Francia. No es de extrañar, pues, este interés tan amplio de la parte del público.

En el "Pavillon Vendôme", a falta de grandes salones las telas están dispuestas estupendamente en salas pequeñas, íntimas, que permiten una revisión tranquila; no como cuando visitamos grandes galerías atiborradas de cuadros. Esta misma disposición obliga también a los visitantes a repartirse en grupos pequeños, permitiendo el silencio y el recogimiento necesario para una contemplación más profunda.

Unos pocos dibujos y acuarelas abren la Exposición en la planta baja. Todo parece dispuesto para que el visitante ascienda gradualmente hacia el Cézanne más verdadero, que está reunido en el segundo piso, con los grandes paisajes provenzales. No es que las acuarelas carezcan de valor; señalan constantemente, a lo largo de toda la obra de Cézanne, una tarea de ejercicios. Pero las pocas que se han reunido aquí apenas si permiten un estudio separado. Igual puede decirse de los dibujos.

La Exposición se abre, decididamente, en el primer piso, con el Cézanne de los primeros años, el de la época romántica, todavía demasiado artificial. Hay que detenerse en su ORGIA y pasar de inmediato a los cuadros de 1876 y 1878 para comprender el proceso de rápida evolución realizado por Cézanne, su asombrosa versatilidad, su genialidad para no detenerse en una manera e ir alcanzando, año tras año, entre rechazos y triunfos efímeros, una madurez consagratoria.

Las pequeñas telas reunidas en el primer piso, exceptuadas algunas naturalezas muertas, algunos desnudos, hablan de una formación literaria borrasca. Este rastro debía prolongarse casi una década, aunque depurándose constantemente. El cielo sombrío de su NEIGE FONDUE A L'ESTAQUE es todavía, en 1870, una muestra evidente de esa trasposición del gusto romántico a la pintura. Rasgo curioso: El último Vlaminck ha reiterado esos fondos tormentosos exageradamente.

Con la naturaleza fué Cézanne comunicando lentamente. No le interesaba su superficie. Llegó finalmente a entenderla en su magnífica plenitud y entonces la re-creó



Paul Cézanne: Vue de Gardanne

como casi nadie lo había hecho antes. A partir de ese momento sale cada vez menos de su región y sus paisajes adquieren una hondura de interpretación que han hecho decir a muchos —nosotros entre ellos— que Cézanne es Provenza y Provenza es Cézanne. En las telas inteligentemente reunidas en el segundo piso estaba demostrada esta verdad. El Cézanne maravilloso de LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE, LE GRAND PIN, GARDANNE, MONTAGNES DE PROVENCE, se hallaba allí. Y fuera, bañado en una luz tamizada, clara, algo misteriosa sin embargo, el paisaje real de Provenza, corroborando la veracidad de la obra, su gran originalidad.

Para tratar de comprender más ampliamente la influencia del paisaje provenzal sobre el pintor alternamos las visitas a la Exposición con pequeñas excursiones a

los alrededores de Aix. Como hace cincuenta años, la montaña Sainte-Victoire está pétreamente enclavada en una zona agreste, primitiva. Allí los colores recorren una escala limitada, pero de gran tonalidad. Ores cegadores en la distancia, bajo el intenso sol; grises metálicos, veteados de azul, de algunos fragmentos rocosos del suelo, que adquieren hacia el atardecer un fulgor de acero; calvijares yermos, blanquecinos, de tierras roídas por el salitre y, finalmente, grandes masas verdes que terminan al pie de la Sainte-Victoire. Al mediodía la montaña brilla como la piel de un gran cetáceo, inundada de sol. Hacia la hora de la siesta parece llamear, azufrada, a lo lejos. Luego empieza a bajar la sombra por su inmenso lomo y una melancolía extraña va invadiendo todos los campos, creados evidentemente para la luz.

En estas excursiones atraviesa-

Sigue en la Pág. 19

deslinde