

deslinda

4

Junio 1957

literatura artes literatura artes literatura artes literatura artes literatura

En este número:

Guillermo de Torre
Raúl G. Aguirre
J. B. Priestley
Benito Milla
Roberto Fabregat Cúneo
J. Carmona Blanco
John Steinbeck
Daniel Giribaldi
Ernesto Maya (h.)
Emilio Ucar
Mario Arregui
Marta Mercader
de Sánchez - Albornoz
Nelson di Maggio

NOTAS: El Teatro Circular a través de una entrevista a Eduardo Malet - Teatro en Montevideo - Albert Camus y la crítica uruguaya - Seis preguntas a Juan Goytisolo - Un nuevo libro de Guillermo de Torre - Poesía Uruguaya - Revistas.

MOSAICO DE AMERICA

por Guillermo de Torre

VIAJAR en avión es introducirse en la cuarta dimensión del espacio. Es alcanzar, en cierto modo, una fusión utópica del espacio - tiempo. Y es también asomarse, aunque sólo sea intersticialmente, a ese otro mundo admirado y temido, ejemplar e inconciliable: el norteamericano. Disfrutamos de todas sus excelencias, de su pulcritud niquelada, de su eficiencia sonriente, sin ninguna de sus desventajas. Ni el más leve rozamiento. Todo marcha sobre ruedas. Mejor dicho, sobre nubes. Cuando descendemos del avión somos como cisnes en tierra —lerdos gansos— y otra vez quieren aprisionarnos las ruedecillas burocráticas llenas de arena.

¿Qué importa más: la posada o el camino? En los días y en los lugares que anduvo Don Quijote,

la respuesta era obvia. Mientras en la venta sólo encontraba cada cual lo que llevaba consigo, amén de alguna mantecadura o descablado, el camino verbeneaba de riquezas e incentivos. Pero hoy el camino se remonta hasta hacerse invisible. Lo que importa, pues, es la posada, la ciudad intacta, desconocida, que se nos ofrece desde el aire, entre collares de luces o brumas de colinas.

¿Y el paisaje? —se dirá. Pero este, en América, por grandioso y dilatado, casi puede abarcarse solamente desde el aire. Su escala, su óptica, son verticales. Aquella entrevista de Marinetti, cuando advirtió, en la primera década del siglo, que el viaje en automóvil daba una nueva dimensión al paisaje, se quedó corto por la misma causa que todas las anticipaciones

uturistas: porque carecía de futuro, al estar anclada en un presente estático, sin comprender que todo presente —y también todo pretérito— son dinámicos.

No sucede, por lo tanto, que el paisaje hoy desaparezca. Todo lo contrario: con perspectiva aérea adquiere una realidad insospechada. Si para Europa esa visión es imperfecta, para los ríos, las selvas, las montañas y los volcanes de América es quizá la más adecuada. El conductor del autobús que, por ejemplo, viajando a lo largo de la cornisa de la Riviera, nos va anunciando montañas y pueblitos, resulta superfluo. En cambio, cuando el comandante del Douglas, hablando por el micrófono desde su cabina, nos ofrece, con intervalo de pocos minutos, a un lado el lago Titicaca y al otro el volcán Misti, llega muy oportunamente, pues de otra suerte nos los hubiéramos saltado entre dos páginas de LIFE.

(Pasa a la página 13)

LA POESIA ARGENTINA antes y después de 1950

por Raúl Gustavo Aguirre

Raúl G. Aguirre, que inicia hoy su colaboración en estas páginas, dirige en la veintena orilla la importante revista "Poesía Buenos Aires" y las ediciones del mismo nombre.

1950 es un año clave en la historia de la poesía argentina. Durante la década que le precedió se produjo el desarrollo del movimiento conocido hoy con el nombre de *generación del cuarenta* (1). En la década siguiente asistimos a su declinación y a la aparición de nuevas y definidas tendencias. Estas circunstancias, unidas al hecho de que todavía —para bien o para mal— el meridiano intelectual argentino sigue pasando

por Buenos Aires, hacen que en esta nota tomemos este año y esta ciudad como coordenadas para la exposición de nuestro tema.

La generación de 1940.

En la década del cuarenta —al tiempo de irrumpir la generación que luego había de llevar su nombre— reinaba en los medios intelectuales argentinos una serena rutina: los inquietantes destellos del movimiento *martinfierrista* (2) se había apagado. Oliverio Girondo, su representante más puro, publica en 1942 *Persuasión de los días*, libro donde se decanta una bella poesía de hondo matiz personal: es el resplandor solitario de una coherencia que resiste —heroica— ante los antiguos enemigos y los

antiguos amigos de *Martín Fierro*, convertidos ya en piedras de la Academia. Algo es claro, indudable: no hay un movimiento de renovación, no hay inquietud, no hay curiosidad. Y —hecho casi increíble— en Buenos Aires, aún después del *martinfierrismo*, el patrón para juzgar la calidad de un poema sigue siendo el estilo de 1890 o, cuando más, la prosa rimada, la sonora antigüedad de un Lugones.

La situación contra la cual se alzó *Martín Fierro* (3) proseguía, pues, sin variantes. De ahí que la generación de 1940 sea un movimiento de vanguardia porque surge dentro de un ambiente como el

(Pasa a la página 14)



REFLEXIONES DE UN ESCRITOR

J. B. Priestley

Leemos artículos acerca de la situación editorial y sobre la necesidad de un patronazgo oficial para los autores jóvenes, pero nunca nadie sugiere que pueda existir una aguda crisis actual en el goce de la literatura. Sin embargo, he estado preguntándome desde hace varios años si el sentido literario, por el cual quiero significar principalmente la apreciación de la magia verbal, no se halla en trance de marchitarse con rapidez. Los miembros jóvenes de mi familia, pese a haberse criado en una casa atestada de libros, son inteligentes y entusiastas devotos de la música, arte, ballet, cine, pero parecen preocuparse poco por la literatura, y son enteramente distintos a lo que su madre y yo mismo éramos cuando tuvimos su edad. Sus amigos parecen ser muy semejantes a ellos. Las personas jóvenes se me aparecen como viéndome mucho más a través del ojo y del oído que lo que lo hicimos nosotros cuando lo éramos. Pero, naturalmente, las oportunidades de hacerlo son mucho mayores ahora. Raramente encuentro gente joven que discuta acerca de poetas, novelistas, ensayistas, como solíamos hacer nosotros. La librería tiene muchos nuevos competidores.

Aceptando los tipos psicológicos de Jung, podemos decir que la literatura genuina puede ser producida tanto por extravertidos como por introvertidos. Pero durante los últimos treinta años la mayoría de críticos jóvenes han tendido más y más a demostrar que solamente el introvertido puede crear auténtica literatura, como algo distinto a un entretenimiento popular (y tales críticos se muestran siempre muy conscientes de esta diferencia). En verdad, el arte en general está considerado como una actividad típica del introvertido, aunque desde luego hay artistas que más parecen ser tipos extravertidos. Puede ser que la crítica haya tomado muy frecuentemente como ejemplo a introvertidos que, naturalmente, favorecen su propia opinión. Mucho de eso también —demasiado en este país— hacen ahora los hombres que se sienten decepcionados. Se me antoja que la crítica literaria sufrió grandemente con la desaparición del viejo tipo de profesor —Ker, Bradley, Saintsbury, Raleigh— que no estaba demasiado ocupado leyendo, enseñando y examinando para escribir algunos libros y publicar alguna revista. Las grandes tareas —de las que ninguna se hace aquí ahora— deberían ciertamente estar subvencionadas.

¿Qué ocurre con los autores jóvenes? ¿Deberían estar subvencio-

nados? La mayor parte de llamadas que me ha sido dado observar sobre el apoyo estatal y asociaciones o becas han sido muy vagas acerca de qué clase de autores noveles tienen derecho a esa asistencia. El joven poeta que desea publicar un pequeño volumen de versos líricos cada año y al que bien podría dársele un pequeño privilegio que hiciese posible su publicación actual; pero dudo que eso pudiese estimularle a dedicar todo su tiempo a escribir. Lo que él precisa es algún trabajo que le deje razonablemente en libertad para escribir. Tiene a T. S. Eliot como ejemplo. El joven novelista se encuentra en una situación más difícil, aunque sólo sea por el pronunciado volumen de escritura que está obligado a realizar. Cuando yo comencé a escribir novelas, los editores nos ayudaban dándonos adelantos, y eso, junto con lo que sacábamos de las revistas (para lo cual había, desde luego, mucho más campo entonces) y algunos artículos, nos permitía salir adelante. Aquí habría un caso para unas pocas subvenciones, aunque pienso que el novelista incipiente se sentiría mejor si recibiese actualmente su subvención a través de un editor a título de adelantos sobre sus derechos. El joven dramaturgo no tiene por qué preocuparse, por el contrario tiene oportunidad de aprender mucho ganándose al principio la vida por medio de la radio, la televisión, el cine. Me parece que el erudito y el crítico son quienes tienen más de qué quejarse. Por otra parte los autores jóvenes y artistas de toda clase se hallan actualmente severamente obstaculizados por cuanto ya no poseen libertad de movimiento. Algunas de las restricciones que existen ahora para viajes y correrías no deberían serles aplicadas. A un escritor como Somerset Maugham, que tan buen uso hace de sus experiencias de viaje, debe resultar hoy muy difícil soportarlas.

He sostenido siempre que no es puro accidente el hecho de que una forma artística florezca de repente con magnificencia. Las raíces de ese florecimiento yacen sepultadas en la mentalidad pública de la época. De este modo no es accidental que el siglo XIX produjera tantos novelistas. El terreno estaba entonces tan abonado como ya no lo está ahora. Ya no deseamos la novela como lo hicieron nuestros bisabuelos. Es debido a ello que me siento seguro al afirmar que la novela es una forma literaria en decadencia, capaz por supuesto, de ofrecernos todavía muchos trabajos importantes y sen-

sibles, pero que ya no es la forma que absorbía triunfalmente algunas de las más poderosas energías de la época. Es significativo comprobar que durante los últimos treinta años la mayor parte de los escritores que todavía trabajan con regularidad y honestamente como novelistas no han sido evidentemente excelentes, mientras por otra parte muchos de los más admirados escritores de esa especialidad no han sido, en el más estricto sentido de la palabra, genuinos novelistas en absoluto. Muchos arrogantes articulistas sobre la novela, mientras hacen apreciaciones obvias sobre el estilo de la prosa o los valores sociales de la misma, parecen no tener la mínima noción de lo que es una novela; como si un crítico musical no tuviese ninguna noción de lo que es una sinfonía.

A diferencia de la novela, el drama como forma literaria se me antoja más importante que lo que lo fue entre los últimos isabelinos, aunque no se halla ciertamente tan enraizada entre nosotros. Si así fuese, entonces podríamos ver de nuevo algo magnífico. Pero digamos que el grado de interés y sentimiento del público hacia el drama se eleva más que desciende. Los auditorios en las ciudades provincianas especialmente me parece que han mejorado maravillosamente durante los últimos diez años. Personalmente los prefiero ahora más que al promedio de los auditorios del West End, que todavía contiene una proporción excesiva de "habituales", quienes ocasionan un clima vago en las noches de estreno. Hay, de hecho, un especial y elegante público de butaca, cuya contribución desgraciadamente apenas necesitamos, que imagina estar al día cuando en verdad se encuentra actualmente rezagado en varios años. ¡Agudo anacronismo para tratarse de "habituales"!

Sea lo que quiera lo que los pequeños libros de texto puedan decir al respecto, estoy dispuesto a jurar que las obras de teatro buenas y bien armadas son mucho más fáciles de escribir que las novelas igualmente buenas y bien tramadas. Parecen más difíciles únicamente porque la mala construcción y los defectos técnicos son mucho más visibles en una obra de teatro, a la que se juzga con más severidad que a una novela. En verdad, escribir obras de teatro tendría que ser el empleo perfecto para el autor perezoso (soy perezoso y por lo tanto lo sé) si poseyéramos un teatro verdaderamente organizado. El transtorno

actual, con nuestra producción de improvisada mezcolanza y extravagante economía, consiste en que por cada unidad de energía que se pone en la escritura de la obra, se gastan muchas más tratando de lograr que la obra alcance a ser algo decentemente producido. Es fácil encontrarse sumergido por uno mismo en un mundo argumental de pesadilla, relación e intriga, amenizado por llamadas telefónicas a medianoche matizadas de esperanza o desesperación. Durante esa época, a menos de ser un curtido gato viejo, uno no hallará medio de emprender otro trabajo. Sin embargo, mucho después que el original estado de ánimo creador se halla desvanecido, puede uno sentirse llamado a escribir alguna importante nueva versión, probablemente hallándose sentado en una cama del Railway Hotel, Coketown, perdido en la roja bruma de una comida indigesta, diciéndose uno mismo que debe ser tierno, agudo, profundo. Pero cualquiera sea el talento y la pereza, si se posee un alma verdaderamente sensible, conviene mantenerse alejado del teatro. El teatro casi destruyó a Henry James, y fué en los fáciles días de antes, cuando una obra podía considerarse de éxito con sólo que el teatro se llenara a medias cada noche, y cuando no existía ninguna competencia por parte del cine y de la radio.

Se habla con excesivo optimismo de los poetas como elementos que pueden reemplazar algunos de nuestros viejos coches de alquiler en prosa. Muchos de los que así hablan no han considerado el problema con mucha atención. La mayor parte de poetas contemporáneos de alguna reputación, con su tramoya de imágenes telescópicas, no son fáciles de entender; y no lo serían ciertamente en el teatro, donde el público no puede pedir que tales o cuales líneas sean repetidas despacio varias veces. Si encontramos poetas que son fácilmente comprendidos por los auditorios, como lo era Stephen Phillips, no tardan en ser condenados como poetas, de versificadores. Ni Eliot, con toda su soberbia pericia y paciencia y genuino sentimiento teatral, ha solucionado todavía este problema. Bueno es recordar también que Coleridge, Byron, Shelley, Tennyson, Browning y Swinburne lo intentaron todos en su época. Mi personal punto de vista es que demasiados críticos literarios del drama, a quienes se les aparece la imagen fantasmal de Shakespeare, tienden a la vez a exagerar el valor del drama poético y a menospreciar el drama en prosa de nuestro tiempo. El teatro puede alcanzar, sin los límites de ningún convenio, su propia poesía, que no debe ser confundida con la poesía verbal del verso. El teatro posee su propia magia.

Tradujo del inglés: J. C.B.

BENITO MILLA

Parábola de los elefantes

TENIA razón Giono al explicar públicamente qué le había decidido a conceder su voto para el Premio Goncourt a Romain Gary por su obra LAS RAICES DEL CIELO (1). Afirmaba que esta novela reúne una calidad literaria y una originalidad de tema que la destinaban por encima de cualquier otra de las presentadas a obtener el galardón. Ciertamente. ¿Qué debe exigirse, ante todo, de una novela, sino que su tiempo discorra lleno de acontecimientos y de seres vivos debatiéndose allí conflictivamente? Sus vicisitudes y peripecias nos deben ser comunicadas en un lenguaje que nos obligue a participar de ellas en cierta medida. Si además el autor ha sabido situar a esos seres en un mundo en el que se mueven tan naturalmente como si a ellos solos les estuviera destinado, ceñido a su aventura, ¿no se puede decir entonces que la obra es perfecta en su doble dimensión de personajes y atmósfera que les es peculiar? Esta doble calidad reúne la novela de Romain Gary.

No solamente por esa doble calidad LAS RAICES DEL CIELO merece ser considerada una de las mejores obras que nos haya dado la literatura francesa en los últimos cinco años. Hay algo más; un tema profundo y humanamente actual. Cuando Maril-Albérés pedía hace tres años (Bilan littéraire du XX^o siècle) una literatura de vanguardia se refería a esta clase de obras, es decir, a la novela que no eluda los problemas morales y políticos del hombre contemporáneo. Ciertos críticos demasiado "realistas" o excesivamente "esnobistas" arremeten contra este neorromanticismo que consiste en presentar a un héroe cuya causa sagrada sea la libertad. Al parecer se trata de un principio irrisorio sin valor corriente en el mundo que se ha organizado sobre el temor a la tercera guerra mundial. Romain Gary ha enfrentado con éxito a esa crítica convencional demostrando que la libertad puede ser uno de los grandes temas de la literatura de hoy.

Los tres primeros años que siguieron a la terminación de la guerra marcaron el auge de una promoción de escritores que hicieron del compromiso un lema. La angustia y la responsabilidad ante el destino humano fueron los grandes temas de aquel grupo. Pero la tensión y los deberes morales que proponían a los lectores eran superiores a la carga que la mayor parte de éstos podían o querían soportar. Fué el momento del

retroceso a una literatura de evasión. El épico de ese retroceso quedó determinado por la irrupción de una novelista de veinte años: Françoise Sagan. En ese sentido se orienta la necesidad evasiva del gran público, que cree que ya tiene bastantes problemas con los de todos los días. Romain Gary viene entonces a restablecer un equilibrio entre lo que podríamos llamar una "literatura de la libertad" y el gusto del gran público. Porque su novela no cabe duda que encontrará miles de lectores en todas partes.

El héroe de LAS RAICES DEL CIELO es Morel, un francés que aparece en el Africa Ecuatorial Francesa algún tiempo después de haber terminado la guerra. Se sabe que procedía de un Campo de Concentración alemán donde por primera vez los elefantes aparecen como símbolos de la libertad. En efecto, para preservar la moral de los prisioneros uno de ellos "inventó" a los elefantes corriendo libres y majestuosos por los grandes espacios africanos. Esta imagen se convierte en una mística. Todos los prisioneros "viven" la aventura de sus paquidermos desplazándose incontinentemente por un paisaje ancho y luminoso. Esa imagen de una libertad poderosa e incoercible les ayuda a vivir en su miserable condición de prisioneros. Morel termina por asociar a la imagen de los elefantes el sentido entero de la libertad. Por eso aparece en Africa para luchar porque no sean exterminados, para que ellos constituyan la reserva, el "margen" libre en el que puedan soñar todos los hombres del mundo esclavos de su cotidianidad, de su angustia, de su miedo.

Los elefantes, en la novela de Gary, son un símbolo: el de la libertad amenazada en nombre de mil cosas pequeñas. Y Morel es un hombre que ha sentido siempre la pasión de la libertad, pasión que lo llevó primero a la guerra de España, después a la Resistencia francesa, luego al Campo de Concentración, finalmente a Africa, donde cada año se matan miles de elefantes sencillamente porque hay hombres que carecen de imaginación para admirar la magnífica libertad de los grandes rebaños transitando la selva. Y ahí empieza la lucha de Morel, primero presentándole a todo el que se le pone delante una "petición" para que se prohíba la caza, después asumiendo la entera responsabilidad de la lucha abierta y castigando a los cazadores. Naturalmente, la insólita presencia de este hombre que se constituye en de-

fensor de los amenazados paquidermos alcanza una difusión extraordinaria en todo el mundo. Y, naturalmente también, todo el mundo le dispensa su simpatía. Esta es la moral que el autor nos propone: al asumir la defensa de los elefantes Morel interpreta los más secretos anhelos del hombre de todas partes, de todas clases, con excepción de aquellos que deliberadamente ven en cualquier manifestación de libertad al enemigo.

¿Quiénes son los enemigos de Morel en la novela? Orsini, un cazador, un resentido, cruel y realista, el primero que en la colonia SINTIO instintivamente el peligro que la presencia de Morel representaba; de Vries, un homosexual que en la matanza de elefantes encontraba posiblemente un incentivo mayor a su perversión; Habib, un cínico contrabandista de armas, invertido también, que midiendo a sí mismo había creído medir enteramente al hombre; Waitari, ex-diputado al Parlamento francés, negro culto de AEF, que sueña con ser un día presidente del Africa negra aunque la realización de su sueño cueste torrentes de sangre. Intriga cerca de Nasser y quiere utilizar la creciente popularidad de Morel para sus fines políticos. No le importan los elefantes. El sería el primero en destruirlos, junto con todo lo que signifique autenticidad africana. Su fin último es la conversión de un país selvático y supersticioso en una cursal de la URSS, aunque para ello tenga que aniquilar hasta el último hombre negro. Este grupo representa lo que está frente al idealismo de Morel. Nada noble ni digno, como puede apreciarse.

Pero en torno a Morel crece una simpatía vaga y universal. Su aventura nutre la leyenda grata al corazón del hombre cotidiano. En torno a esa leyenda se va constituyendo una rara unanimidad que agrupa a funcionarios que demoran deliberadamente las órdenes de captura, cazadores que se niegan a la denuncia porque a pesar de que no han sabido prescindir del oficio aman a Africa tal y como es, AMATEURS que de repente se dan cuenta de que tanta grandeza no merece ser sacrificada a su mero gusto personal, y la opinión pública de todas partes movida por el sensacionalismo periodístico que explota en las hazanas de Morel un filón de primera mano. Pero al lado de Morel, fielmente, abnegadamente, están: Mi-

na, una alemana que oficia como "entraineuse" en el Bar de la colonia y que fué violada y maltratada al final de la guerra; Quyst, un danés que es naturalista y que estuvo mezclado a todas las campañas de protección de la fauna universal; Forsyte, un Mayor de la aviación norteamericana "caído" en Africa y en el alcohol para olvidar que, hecho prisionero por los comunistas en Corea, éstos le convencieron a declarar que había bombardeado sus poblaciones con explosivos bacteriológicos y que después de ser liberado fué convencido de no ser cierto por el Servicio psicológico del Ejército. Después de estas convicciones sucesivas fué radiado de la Aviación y señalado con el dedo en su país. Estos son los personajes principales que acompañan a Morel en su aventura y a los que se une finalmente el fotógrafo Abe Fields con el que Morel sostiene este breve y significativo diálogo:

M. — ¿Dices que debutaste cuando la guerra de España?

F. — Sí.

M. — Yo también. ¿No nos habremos cruzado alguna otra vez?

F. — Quizás.

M. — Habían elefantes hermosos allí... España es famosa por sus elefantes...

Así, figurativa y sencillamente, nos da el autor la clave para comprender una y otra vez a lo largo del libro que en la cabeza de Morel los elefantes y la libertad son una misma cosa, que su lucha no es la de un "rogue" —el elefante solitario y herido que se hace peligroso— sino la de un humanista que ha comprendido que el hombre necesita saber que más allá de sus ciudades oprimentes, de sus costumbres y sus leyes anodinas, existe un mundo grandioso, una "reserva" de libertad incontaminada y transitada de animales que en su trashumante selvaticidad recuerden el paraíso perdido. Morel no es un nihilista, no desea ninguna destrucción. Por el contrario, su afán es preservar aunque sea esa ínfima parte del sueño de los hombres, tan pobres, que ya no saben cómo se vive libre, pero que soñarán en la libertad, siempre. Paradójicamente cierta crítica no ha dejado de señalar la "filosofía" idealista de esta novela, su falta de contacto con el desarrollo histórico, el carácter anarquizante y pasado de moda de su héroe. Pero si el "realismo" sólo puede oponer a tal "filosofía" el empeño patológico que conduce a la bomba atómica, al super-esta-

(Continúa en la pág. 17)



Influencias del Cine

DESLINDE adelanta hoy un capítulo del libro "Hybris, incitación a una sociología del cine", del escritor uruguayo Roberto Fabregat Cúneo, que será publicado próximamente por el Instituto de Sociología de la Universidad de México.

Una experiencia pedagógica.- Las fotolatrías.

En el mes de junio de 1954, el elenco de aficionados de "Teatro del Pueblo" de Montevideo, brindó una función de "El Avaro" de Molière, a un grupo de niños pertenecientes a escuelas rurales. Muchos de ellos, pese a habitar en zonas no muy lejanas de la capital, jamás habían visto una función teatral.

Al ver moverse los personajes, algunos de los niños no podían creer que estaban ante actores de carne y hueso, e inquirieron si se trataba de títeres gigantescos o de un sistema especial de proyección en volumen.

Las preguntas causaron gran impresión a los maestros asistentes. Habían traído los niños a una simple función teatral y sin quererlo obtenían el más significativo de los tests. La generación del cine no solo ignoraba el hecho teatral, sino que lo desconocía frente al testimonio de los sentidos. Su percepción les mostraba una escena estereoscópica. Los reflectores eran dispositivos de proyección; los personajes, imágenes tri-dimensionales y parlantes.

Se trata de algo más que de un error de identificación. El involuntario test resulta un símbolo de la generación cuyos sentidos se han adiestrado ante la pantalla y no frente a los escenarios. Sus otras interrogantes se pueden plantear en dos direcciones.

En primer lugar, desde el punto de vista psíquico ¿los niños percibían imágenes antes que seres humanos, acaso porque las preferían inconscientemente?

En segundo término, desde el punto de vista expresivo ¿la imagen no solo ha cobrado valor de realidad, sino que ocupa un rango preferencial ante ella?

Trataremos de acercarnos a la contestación de tan arduas preguntas a través de la integridad del tema.

Parecería evidente, antes que nada, que las actuales generacio-

nes han desarrollado una sensibilidad especial hacia la fotografía. A su papel básico de copiar la realidad se suman hoy el valor técnico artístico y la existencia de un contenido que hace de ella un verdadero y definido mensaje.

La foto de cine tiene casi siempre el prestigio de lo internacional. Talleres, agencias, distribuidores, comentaristas, etc., dirigen y controlan su tránsito mundial. Las cifras del comercio de la imagen pueden parangonarse con las de muchos otros renglones del intercambio.

Ningún diario ni revista podría hoy existir sin fotos cinematográficas. Se las encuentra además en muchos motivos de publicidad comercial. Desde la carátula de la revista ilustrada, la sonriente foto de la actriz ayuda a vender, según la expresión del oficio. Pero ¡curiosa comprobación! la foto de la actriz de teatro ayuda a vender menos, mucho menos que la de actriz de cine, aunque la iguale en belleza y presentación.

La foto de la actriz de cine está en todas partes; ha cobrado una propia significación. Entre el fotógrafo y el camera han creado un verdadero orden iconográfico. Nos son familiares los rostros y los gestos de personas a las que jamás hemos visto. Rendimos culto a su optimismo, su elegancia, su intachable presentación.

Pero hay también todo un complejo de curiosidades e incitaciones directas en esas estampas, cuidadosamente enfocadas en la dirección de los instintos humanos. Toda una técnica del desnudo y el vestido femeninos; de sonrisa, mirada y ademán, culmina en las imágenes que a veces atraen por igual los sentidos y el espíritu. Allí no hay defectos, enfermedades, incomprendidos; todo es belleza, fuerza, atractivo. El fotógrafo y el camera no se han limitado a hablar de las huries: las han mostrado.

Ya se sabe que la realidad no es precisamente así; pero el público ha querido entrar en el juego, porque lo necesita; porque le agrada.

Precisamente porque sabe que en la vida real los actores no son esos seres superdotados y maravillosos, es que transfiere a la rigida esplendidez de las fotos su irrenunciable caudal de esperanzas, deseos y ensueños. Así el culto a la imagen, la fotolatría, obedece tanto a instintos fundamentales como a la aspiración a un mundo mejor.

Desde luego que el desenfocado sexualismo de algunas de esas imágenes llega a provocar, como se ha visto en adolescentes, actitudes de verdadero fetichismo, o bien proyecciones animicas dignas de la mentalidad primitiva. Mas no podemos entrar aquí a los temas de Sigmund Freud o Lévy-Bruhl. Recordemos más bien que la multiplicidad y baratura de las copias aseguran el rango popular de este culto al sucedáneo, cuya importancia se refleja claramente en las cifras del comercio internacional. Recordemos todavía que las fotos de cine presentan una perfección que no es de este mundo; y es ella, en última instancia, la que el hombre busca lúcida o inconscientemente; con torpeza sensual o con refinamiento estético. Es merced a esa perfección tipificada que un centenar de rostros y de cuerpos logra una celebridad y cobra una circulación universal que nadie alcanzó jamás antes. Allí están, en todos los ambientes, presidiendo ensueños y deseos; inspirando las centenas de millares de cartas que llegan a los estudios; quizás en ocasiones recibiendo rogativas silenciosas. La perfección de la técnica gráfica ha instaurado este nuevo Panteón donde la imagen sustituye a la realidad en admitido juego.

Truismo y fantasmagoría

Este juego admite otras complicaciones cuando de las fotos pasamos al film. ¿Porqué habrían de preferirse, todavía, las imágenes en acción del cine a las escenas representadas por actores de carne y hueso?

Ya hemos aludido reiteradamente a los factores técnicos y tópicos que obran en el asunto; estas son apreciaciones complementarias.

Obra en el cine el truismo del detalle junto a la fantasmagoría del contenido. Ya se sabe cuán fieles y veristas son los hechos en la pantalla. Las heridas sangran cual verdaderas; las lágrimas ya no dejan ver que son de glicerina, como en tiempos de Pola Negri. Los disparos de los gangsters y los vuelcos de trenes ocurren en brutal efectividad. Los extremos del amor y del dolor no perdonan rictus, estremecimientos ni sudores, a veces en "close-up" sobre treinta metros cuadrados de pantalla.

Desde la platea, parece que nos asomáramos a un mundo rehecho y facilitado para infantes de la visión. Todo queda allí explicado

como en la realidad jamás lo estuvo. Cuando la comprensión depende de algún detalle, la cámara se acerca y es como si colocaran un lente de aumento. Los componentes de una situación se reiteran y subrayan hasta la redundancia. La presentación de las formas y los planos obedece a una severa liturgia de claridad e inmediatez, ante la cual caben delectaciones de coleccionista.

Ya hemos visto que tal oportunismo fotográfico suele desembocar en cualquier carnaval de valores y sentidos; en la más mediocre y fementida fantasmagoría histórica. Nerón leerá las epístolas de San Pablo para convencerse; Luis XV recibirá un bofetón de la rapaza a quien pretende; Salomé se convertirá al cristianismo... Pero estas falacias, coronadas por el implacable truismo de perfiles y detalles, dan al género cinesco ese enorme atractivo, esa fuerza que es inapetible porque se ajusta al veredicto popular. Nada más formidable para el público en general que esa agradable falsificación legitimada en los detalles. Es la realidad a gusto; la vida contratada por Cecil B. de Mille, traducida al esperanto popular por Carl Laemmle. Es el mundo humano hecho de nuevo por un Dios callejero, pacifista, bonachón, amigo de la policía y muy aficionado al boato de la ópera y la revista musical.

Habíamos dicho que los aficionados llegan a encontrar desabrido cualquier otro género. Incluso el teatro, para mucho público, ha quedado en los antipodas del cine. La representación de la gran obra teatral, cargada de significación, de poesía, de dialéctica, no resiste un examen de detalles. Cualquiera puede reírse en "Hamlet" si en vez de atender los parlamentos, centra su atención en el príncipe cuando arrastra de los pies el cadáver de Polonio. Los detalles escénicos, que en el teatro tanto estorban, son en el cine las más irresistibles piezas de convicción.

Con su reiterada influencia, el cine ha llegado a formar en el público una verdadera percepción fototécnica que no se traduce ya a la realidad; el circuito se cierra entre las sensaciones y las vivencias de origen fotográfico. La generación anterior traducía todavía lo fotografiado a lo vivo; hoy se ve, se percibe y se piensa fotográficamente. El truismo, la accesibilidad, la democratización de la copia han desplazado al original.

(Continúa en la pág. 13)

EL TEATRO CIRCULAR

a través de una entrevista a Eduardo Malet

a) ¿Qué fué lo que le movió a intentar la experiencia del teatro circular en nuestro medio?

La forma en sí. Entiendo que la técnica circular posee una seducción especial tanto para el director como para el actor. Por lo que al director se refiere mis afirmaciones son inevitablemente de preferencia personal. Pero entiendo que para un "metteur en scène" lo importante es el autor: transmitir, proyectar el texto dramático de manera que tienda a ser inmejorable. Las características del teatro circular, que relega a segundo plano lo referente a espectáculo, obligan al director a concentrar sus posibilidades casi exclusivamente en el texto y su interpretación. Para el actor la técnica circular posee el atractivo de la forma con que puede ofrecer el personaje. Le es imposible abandonarlo a solo instante; no sólo está obligado a hacerlo sino a serlo. Acosado por el público, a quien podríamos decir que se le ha entregado una lente de aumento, sin ningún foro que le ampare, el actor no puede recurrir a ninguna otra cosa que no sea su personaje. Por lo tanto el resultado es una labor más completa, al propio tiempo que la satisfacción de sentir más directamente al público.

b) ¿Debe entenderse entonces que el teatro circular es una forma superada de representación teatral con relación a la que implica el escenario frontal?

No creo sea exactamente así. Yo diría mejor que se trata de una forma simplemente distinta. Conviene comenzar diciendo que la técnica circular no es una forma nueva de representación. Para hablar de su antigüedad podríamos remontarnos a los primeros juglares que acudieron a las ferias. Su modernización tuvo origen, hace aproximadamente veinte años, a raíz de la crisis universal que por ese entonces sufrió el teatro. Los hombres de teatro, especialmente franceses y rusos, procuraron buscar nuevas formas de expresión que lograrán acercar al público al actor y viceversa. La búsqueda se orientó por los aspectos formales. De ahí la creación del teatro cuadrangular, escenarios móviles, etc. De ahí también el remozamiento de un concepto circular de la representación. Todas esas experiencias tuvieron como consecuencia los experimentos de teatros contruidos especialmente para las formas de representación que se



deseaban emplear. Sin embargo, ninguno de esos experimentos puede preciarse de haber hallado la forma definitiva. Del mismo modo que nosotros mismos no pretendemos tener la solución más que en función de la época.

c) ¿Es necesario considerar al teatro circular como una modalidad dirigida a minorías, a causa de sus propias características?

Desde luego que sí. Puede afirmarse concretamente que el teatro circular, por lo que a capacidad se refiere, no podrá ser nunca comercial, sin quebrar los principios de intimidad que defiende y sobre los que se basa. La capacidad de público en el teatro circular ha llegado a estar determinada por una especie de medida áurea: El tamaño del actor, es decir del hombre, crea la relación para la medida de la escena y la capacidad de público.

d) ¿Considera que cualquier obra de teatro es adaptable a la manera circular, o por el contrario entiende que se obtendrían mejores resultados si se invitase a los autores a escribir obras concebidas para esa finalidad?

En primer lugar es preciso tener en cuenta que la técnica circular es campo muy propicio para la imaginación del director escénico. No puedo situarme como autor, pero entiendo que desde que el director escénico ha tomado a su cargo la creación de la puesta en escena, el autor siente afirmada su importancia exclusivamente en el texto. Luego la puesta en escena de una obra en forma circular depende en forma directa de la mayor o menor imaginación que posea el director para solucionar los problemas que cualquier obra

los actores. Por otra parte no puede perder de vista que el público no está, como ante el escenario frontal, mirando pasivamente un cuadro desde la cómplice oscuridad de la sala, sino que se halla integrando el mismo.

h) ¿Considera que los actores puedan adaptarse fácilmente de una a otra modalidad?

Es dudoso que puedan hacerlo fácilmente. La escuela del teatro circular parte de un principio de sinceridad inflexible. Voy hasta el extremo de aceptar que la técnica circular no es "teatral"; se halla más cerca de la cinematografía o televisión que del teatro propiamente dicho.

Un actor de la escuela circular no está preparado para proyectar a distancia. Si afronta esa experiencia arriesga ciertamente perderse al no lograr el efecto. Asimismo el actor habituado a la representación frontal no siempre se halla cómodo en la escena circular. Desde el escenario frontal es mucho más fácil "imitar" el personaje.

i) ¿Cuál sería a su criterio las posibilidades de expansión del teatro circular en nuestro medio?

En primer lugar depende del interés que nuestra experiencia logre despertar en los aficionados. Nosotros estamos condenados a inmovilidad a causa de la inexistencia de otros escenarios similares. No podemos, por ejemplo, pensar en organizar jiras al interior del país mientras otros grupos no creen las salas requeridas. Por esa razón sólo podemos irradiar el fervor y la enseñanza desde nuestra sala. Sin embargo tengo ya conocimiento de algunos intentos, aunque todavía no cristalizados. Yo percibo además otro futuro para el teatro circular en nuestro medio. Creo que Enseñanza Secundaria debería ya considerar la posibilidad de incorporar el teatro como materia de formación intelectual en el alumnado. Así ocurre ya en Inglaterra y en Estados Unidos, países en que Liceos que no poseen grupos de representación como parte integrante de su plan, auspician efectivamente la formación de tales grupos. No se trata de hacer actores con los alumnos, sino de poner a estos últimos en contacto directo con el drama como valor formativo. Entiendo que el teatro circular, a causa de su intimidad, servicio al texto y economía de medios, es la forma más apropiada para llevar a cabo ese plan.

plantea. Para decir verdad no creo en la existencia de obras imposibles de adaptar, pero sí que las hay más o menos adaptables.

¿Entiende que una obra representada en escenario circular adquiere relieves más efectivos que si lo es en escenario frontal?

f) ¿El éxito obtenido por ustedes con "El caso de Isabel Collins" se explicaría de ese modo?

Efectivamente. Cabe señalar que la pieza no fué escrita para teatro circular, que nunca había sido puesta en escena con esta modalidad, que habiéndolo sido en escenario frontal la obra fracasó en Nueva York. Sin embargo "El caso de Isabel Collins" halló en el teatro circular la herramienta eficaz, capaz de proyectar sobre el público la intensidad dramática que contiene. Por otra parte es preciso añadir que esa puesta en escena ha sido, hasta este momento, la mejor labor realizada por nuestro grupo.

g) ¿Implica la modalidad circular para el director escénico una especialidad muy distinta?

Sí. Se halla sometido a una escala distinta de valores. Al prescindir del referencias escenográficas, sin otro recurso que las luces para crear la atmósfera en que deben vivir los personajes, el director debe lograrlo todo de

Teatro en Montevideo

La temporada 1957

CLUB DE TEATRO

"Dos en el Tejado"

de Juan Carlos Legido

Dirección: Laura Escalante

La presente temporada ha comenzado con notable ímpetu cuantitativo. Desde las primeras fechas múltiples conjuntos independientes y profesionales procedieron a estrenar simultáneamente, produciendo la impresión de conceder importancia a la premura.

Pese al estado incipiente de la temporada, la citada abundancia permite comprobar una evidente coincidencia de orientación, cuyo acierto o desacierto sólo puede explicar el futuro.

Nuestros conjuntos teatrales han decidido en forma masiva lanzarse a la conquista del gran público. Está entendido que por lo que se refiere a los conjuntos profesionales la intención es obligatoriamente obvia. La decisión adquiere importancia cuando son los independientes quienes la hacen suya.

Encuestas publicadas en diarios y revistas han demostrado hasta el presente que el concepto de independencia teatral no posee idéntica significación para las diversas personalidades del teatro independiente. Desde la intención experimental hasta la de un teatro para multitudes, son extremos de una gama excesivamente variada para poder ser fundida en un solo crisol, si acaso tal cosa fuese necesaria.

El primer punto de verdadera coincidencia entre nuestras agrupaciones teatrales parece ser éste que demuestran la mayor parte de obras elegidas para iniciar la presente temporada: Teatro Circular: "Entre perro y lobo"; Teatro Moderno: "Desde el Paraíso"; Compañía Nacional de Comedias Florencio Sánchez: "Arsénico y encaje antiguo"; Teatro Universitario: "El Picaflor"; Comedia Nacional: "Procesado 1040"; La Máscara: "Celos del Aire"; C.A.P.U.: "Vidas privadas". Cualesquiera sean los éxitos o fracasos que todas estas puestas en escena hayan significado para los mencionados conjuntos, es evidente la preocupación de asequibilidad pública con que todos ellos se han conducido. (Excluimos a Taller de Teatro: "La Posadera" y a Club de Teatro: "Dos en el tejado", ya que, como puede apreciarse, han continuado, quizás sin desearlo, ocupándose para las minorías en sus respectivos casos).

Todo ello parecería ser consecuencia inevitable de la inquietud

teatral que se está viviendo en nuestro medio. Se ha logrado hacer teatro, aún contra la indiferencia del público. Ya no es posible prescindir de él por más tiempo sin que la paradoja desemboque en absurdo.

Hasta este momento sólo cabe lamentar que algunos conjuntos, en su afán de distraer al público para conquistarlo, no hayan tenido en cuenta una realidad que tienen la obligación de no ignorar: Las obras destinadas premeditadamente al gran público, suelen estar construidas a base de peldaños. Unas en forma ascendente, porque se proponen conducir a un público poco preparado hacia el buen teatro. Otras descendente, porque sólo aspiran a hacerle pasar por boletería. De la inteligencia con que nuestras organizaciones teatrales sepan aplicar en adelante esta comprobación, depende todo el futuro de nuestro teatro.

Es ya una acusación típica hacia nuestros autores la de que éstos escriben sus obras al margen de la realidad del ambiente. De que, salvo contadas excepciones, sus piezas teatrales nos recuerdan muy concretamente algo que hemos leído o escuchado, procedente de otras latitudes. Suelen ser obras hijas de libros que engendran libros, pero estos últimos son siempre fruto de una penetrante observación de la realidad, aunque trascienda.

"Dos en el tejado" pretende ser una excepción a esta especie de regla establecida entre nuestros autores, pero no alcanza a serlo. Es cierto que Legido sitúa la acción que cuenta su obra en Montevideo, entre nuestros medios estudiantiles. No le basta con ello para eludir el impacto literario recibido en alguna otra oportunidad. Como divertidos centinelas "Los Justos" de Camus observan desde el tejado los esfuerzos de nuestro autor por camuflar su tema entre matorrales montevidianos.

Mas lo que antecede debe entenderse como cargo únicamente en sus consecuencias, en la medida en que un tema, que no pertenece a nadie y por lo mismo es de todos, se desvanece doblemente a causa de nuestras limitaciones y de la adaptación a un realismo más fraguado que verídico.

"Dos en el tejado" más que realista es una obra polémica. Como todas las de su género procura partir de algún hecho concreto, dirigido hacia la conciencia de sus personajes, que desencadene la discusión. Después el autor procurará que ese borbotón provocado de preguntas y réplicas contenga la profundidad o el ingenio capaces de interesar al público.

El hecho de que parte Legido es un tanto confuso. Seguramente se debe a ello que la discusión subsiguiente tenga más de malentendido que de filosófica. Los personajes no se preguntan si está o no está permitido matar —se entiende que moralmente— para conseguir sus objetivos políticos. Ni-

guno de ellos ha querido, quiere ni querrá matar a nadie. Lo ocurrido ha sido una especie de accidente autodefensivo, sin más energía moral para llegar hasta sus conciencias que el temor a ser desplazados por la ley. Molinari, más que un hombre enfrentado verdaderamente con su conciencia, aparece, Katiayev lamentablemente disminuido, como un hipersensible obsesionado por el accidente. De la veracidad que contiene la moraleja a que nos lleva Legido estamos convencidos: la violencia sólo conduce al odio y a la destrucción. Lo que lamentamos es que la polémica planteada por el autor de "Dos en el tejado" no posea suficiente realismo ni profundidad filosófica para demostrarlo a quienes precisen ser convencidos.

La puesta en escena que Laura Escalante hizo de "Dos en el tejado" con el elenco de Club de Teatro, entendemos que logró extraer toda cuanta posibilidad contenía la obra. Si algún reparo cupiere hacerle sería precisamente el de haber exigido a los actores una expresividad que casi siempre trascendió a sus palabras. La escenografía de José Gurchich, poco atractiva, procuró asimismo crear la atmósfera de ratonera con una salida posible para los personajes y su problema. Esta única abertura, si bien simplificó parte del movimiento escénico no le añadió demasiada expresividad.

Entre las actrices y actores destacamos en primer lugar a Dahd Sfeir (Judith) que supo hacer de su personaje, un tanto absurdo y muy inconsecuente, un ser que vivió, a exclusiva expensa de su interpretación, muchos minutos. Claudio Solari (Molinari) puso al servicio de su personaje un dominio de escena y expresividad interpretativa que ya viene siéndole características. Dahd Sfeir y Claudio Solari constituyen dos figuras de nuestro teatro independiente cuyas evoluciones merecen el atento interés de todo aficionado. Los demás del reparto, en papeles no menos difíciles de corporizar, mantuvieron el nivel interpretativo a que ya nos tiene acostumbrados Club de Teatro.

Comedia Nacional

"Procesado 1040"

Dirección: Alberto Candéau

No parece absolutamente seguro que el autor de "Procesado 1040" se propusiera escribir una obra de género social. Lo cierto es que no pocos críticos han hablado de ella como tal, y que la obra misma, sobre todo a causa de los escenarios en que se desarrollan sus hechos, se ha proyectado inevitablemente sobre la sociología. Parece insoslayable, pues, a estas alturas, comentar la obra de Juan Carlos Patrón en tal aspecto, con todas las consecuencias polémicas que un enfoque de esta naturaleza implica y de las que el autor quizá no se considere, con todo derecho, responsable.

No es desde el momento en que las corrientes socialistas irrumpen revolucionariamente con sus sistemas doctrinarios en nuestra sociedad moderna, que el arte ha tenido relación con la sociología. Ya en no pocas obras clásicas —Shakespeare, Lope, Calderón— esa relación es evidente. Lo moderno es precisamente lo contrario: la discusión en torno a una pretendida incompatibilidad entre arte y sociología. La causa de esta desorientación contemporánea radica fundamentalmente en la confusión habitual entre dos conceptos: sociología y proselitismo. Confusión que, desgraciadamente, no sólo ha alcanzado por un lado a los críticos que pretenden ser defensores de la pureza artística o literaria, sino, por el extremo opuesto, a los artistas que no aceptan tal incompatibilidad.

Pero si una obra doctrinariamente proselitista arriesga en todos los casos verse desmerecida en su contenido artístico, todo indica por el contrario que una obra de tema social puede alcanzar tensión y emoción artísticas precisamente por serlo. Ambas cosas son debidas a que lo social es realismo auténtico, mientras proselitismo es teoría de una doctrina no realizada en el público a quien va dirigido.

Establecido lo antedicho falta añadir que una obra puede no dejar de ser proselitista por el hecho de no ofrecer aparentemente soluciones elaboradas a los problemas que plantea; y que otra puede no alcanzar a trascender el costumbrismo hasta lo social aunque su argumento mencione problemas o se desarrolle en escenarios relacionados típicamente con la sociología. Entendemos que para que

una obra pueda catalogarse como de género social no basta con que mencione problemas sociales, sino que debe plantearlos en su raíz y desarrollarlos en sus consecuencias. No basta tampoco con que ubique su acción en un escenario típicamente sociológico. La escena, descrita o realizada por procedimientos teatrales, es el continente de la obra, que sólo se define por su contenido.

"Procesado 1040" incluye y desarrolla un solo problema de carácter sociológico: Algún defecto de nuestra ley procesal que permite que una acción apenas delictiva, pueda llevar a un hombre no sólo común sino muy conformado a todo el andamiaje legal, justo o no, de nuestra sociedad, a ser encerrado en la cárcel durante algunos días. Las consecuencias del problema, que el autor muestra, son las de ese hombre es obligado a convivir, a causa de la poca capacidad de la cárcel incluso en la misma celda, con delincuentes consumados y empedernidos. En la forma en que este problema es planteado y desarrollado "Procesado 1040" es casi una obra proselitista. Tácitamente, cuando no explícitamente, el autor sugiere que es preciso reformar la ley y construir cárceles más amplias. Pero esto no parece un defecto grave por lo que a la obra se refiere, sino la consecuencia lógica del problema que trata.

Si "Procesado 1040" incluye un defecto en tanto que obra sociológica es otro. Junto a ese problema, indudablemente menor y secuella de otros más graves bajo un punto de vista social, el autor menciona, sin desarrollar, una relación de problemas importantes: Origen de la delincuencia y corrupción sexual en los Albergues de menores. Desentendimiento de la sociedad para con sus propios abortos o descuidos, que deja en manos de una minoría presumiblemente especializada y a la que da autoridad de juicio. Prepotencia y corrupción entre esa minoría funcional impuesta a, o delegada por, la sociedad. Prescindencia absoluta de un concepto de regeneración en el sistema penitenciario.

Alguien dirá que el autor no se ha propuesto desarrollar tales problemas que menciona de paso y sí, solamente, el que forma la trama argumental de su obra. Nada

parece más cierto. Entendemos, sin embargo, que destacado sobre la cadena, que une indestructiblemente a todos esos hechos, aquel eslabón de menor importancia, consecuencia real y cotidiana pero remota de la raíz del mal, tiende, contra la voluntad sin duda del autor, a camuflar los otros que le preceden y originan. Incurren en la obra de Patrón varios factores para que así suceda.

El problema de nuestros Albergues de menores queda mencionado en la obra a través de un personaje: El Zorrito. Los buenos sentimientos evidentes del autor hacen, sin embargo, que el Zorrito, en lugar de convertirse en prototipo del problema que menciona, con toda la dramaticidad del hecho y responsabilidad que nos concierne, evolucione en personaje gracioso, simpático y atractivamente costumbrista. El problema queda paradójicamente disminuido. La conciencia del espectador queda graciosamente impresionada, lamentablemente tranquila.

Si el problema fuese únicamente el que plantea el autor, una de las soluciones que propone quizá fuese también la adecuada. Más cárceles, o más amplias, podrían impedir que el personaje —se dice que real— José Rosini, absurdamente encarcelado por defecto de la ley o de su aplicación, tuviese que convivir con asesinos. Pero antes que el problema de Rosini está el problema de los asesinos, sociológicamente ineludible. Una sociedad que intente solucionar sus problemas de delincuencia construyendo más cárceles, puede dar la impresión de un alto grado de irresponsabilidad colectiva. Es cierto que el autor hace recitar a un romántico personaje algunos versos de la "Balada de la Cárcel de Reading", de Oscar Wilde: "Y también sé, ¡y ojalá lo supiesen todos!, que toda cárcel que construyeron los hombres, construída está con ladrillos de infamia...! También es verdad que momentos después le hace aceptar el andamiaje jurídico que inevitablemente conduce a los abortos de nuestra sociedad a la cárcel. Sobre este particular, como sobre otros, es imposible saber a través de la obra lo que opina el autor. Lo cual, por otra parte y a nuestro comentario, sólo importa relativamente.

Bajo un punto de vista sociológico "Procesado 1040" es una obra



peligrosamente incompleta. Porque si bien quiere advertir a las autoridades pertinentes algún pequeño error o defecto que debería evitarse, no tiende a enfrentar al público con el drama de su responsabilidad social ante el origen de la delincuencia, que tampoco es siempre el Albergue de menores.

Es imposible saber, no obstante, hasta que punto un factor a primera vista negativo no puede convertirse en socialmente positivo por medio del arte. Nos parece indudable que es precisamente ese aspecto verdicidamente costumbrista de El Zorrito lo que ha determinado el extraordinario éxito de la obra de Juan Carlos Patrón. Aunque pueda tratarse de un consuelo menor para el sociólogo, es innegable que esa afluencia desahogada de público muy heterogéneo que "Procesado 1040" ha provocado hacia el teatro es un hecho positivo. Quizá el mayor mérito de esta obra consista en haber sabido el autor señalar el camino a sus colegas de nuestro medio, para intentar una paulatina educación teatral de nuestro pueblo.

Algún crítico ha escrito, suponemos que un poco por costumbre, que "Procesado 1040" en tanto que obra de teatro paga tributo a su "compromiso" sociológico. Entendemos que la obra de Juan Carlos Patrón no paga tributo a nada, como no sea a ciertas deficiencias y limitaciones que el autor no ha podido o sabido superar.

Las primeras escenas familiares, totalmente inócuas y no exentas de cierto grado de cursilería que no parece promediada —;ese no-

(Continúa en la pág. 15)

escribe
esta sección
teatral
j. carmona
blanco

La obra más completa del arte teatral

HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL

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

Desde los orígenes hasta nuestros días, una amplia exposición informativa y analítica de autores, obras y hechos teatrales, realizada por Silvio D'AMICO crítico de renombre mundial.

Una obra ímpar en la literatura universal por su calidad, jerarquía y condiciones; no puede faltar en la biblioteca del erudito como en la del lector que quiera estar debidamente informado del movimiento teatral de todo el mundo.

Adquirla a crédito en cómodas cuotas mensuales

Envío remite folletos de HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL

Nombre

Dirección

EDITORIAL
LOSADA S. A.
COLONIA 1040 MONTEVIDEO TEL. 87599
ARGENTINA COLOMBIA CHILE PARAGUAY

John Steinbeck

La correspondencia de un escritor famoso

El correo de un escritor posee un interés extraordinario. Con el tiempo, las cartas se van dividiendo en categorías. La carta más corriente es la del admirador, escrita por su autor después de haber leído uno de mis textos, simplemente por haber sentido una necesidad apremiante de convertirse en mi interlocutor. Esas cartas comienzan casi siempre así: "Es la primera vez que me dirijo a un escritor..." Me pregunto invariablemente porque siempre empiezan así. Me hacen recordar a las personas que piden un autógrafo que nunca es para ellos sino para la nieta.

Después está la carta que comienza por el elogio y en seguida pasa al análisis de mi moral y la selección de mis temas. "Hay tantas cosas bellas y puras a lo ancho del mundo", suele decir la carta, "¿porqué es menester que usted se obstine en remover todo ese fango?"

En otra clase de cartas es sencillamente la acusación sin apelaciones. Muchos de estos correspondientes utilizan palabras duras y dicen cosas muy repugnantes. Una de esas cartas terminaba así: "¡Cuidado!, tú no saldrás vivo de este mundo"...

Después vienen las demandas de autógrafos, de fotos, inocentes algunas, otras más profesionales. En estas últimas el autor suele añadir la lista de las firmas que ya posee y que incluyen generalmente a Thomas Mann y, desde luego, a Bernard Shaw. Esto significa que yo estaré en buena compañía si acepto o que seré un insignificante si me niego. Un corresponsal llegó a enviarme cincuenta hojas de papel para firmar. Era honesto. Las quería para iniciar una serie de canjes con otros coleccionistas.

Los pedidos de dinero son frecuentes y alcanzan su máximo después de la publicación de un nuevo libro. Algunas de esas cartas son auténticas pero otras huelen desde lejos a truhanería. Un día recibí un telegrama de un hombre que me pedía 400 dólares a vuelta de correo para una operación. Naturalmente, me callé. Al día siguiente llegó otro telegrama diciendo que bastarían 250 dólares si los mandaba en el acto. Otra vez guardé silencio. Algunos días más tarde recibí una carta del demandante diciéndome que hasta ese momento había sentido una viva estimación por mí pero que a partir de entonces consideraba que yo era un gigante con los pies de arcilla...

Siempre hay parásitos, generalmente de repetición. Una vez le contesté a una mujer que me dijo que tenía cien años. Desde aquel día recibo cotidianamente una postal casi ilegible. Empezó a confundirme con su hijo muerto cincuenta años antes. También tuve una corresponsal que se empeñaba en que estábamos casados. Y otra que me escribía que su madre era Joan Crawford y su padre Bing Crosby, pero que como no querían darle dinero recurría a mí, su tío, para que le enviara 50 dólares. De ésta recibí más de un carta y algunas fotos. Era bonita, si es que las fotos eran de ella.

También hay cartas que reclaman complementos de información, y otras que recogen los errores cometidos en algún libro. En AL ESTE DEL PARAISO se me

deslizó un error de ortografía. Escribí "Tinshel" en vez de "Tinsol". Recibí más de cien cartas señalándome la falta y muchas de ellas provenían de sesudos profesores de hebreo.

La experiencia más común que amenaza al escritor es la demanda de colaboración. Siempre recibo cartas que comienzan de esta manera: "Mi vida está llena de interés si alguien quisiera encargarse de escribirla". Claro, el corresponsal no dice nunca porque su vida es tan interesante, convencido de que, si así lo hiciera, yo le robaría el material. Las cartas suelen terminar en verdaderas proposiciones comerciales: "Usted la escribe, la hace publicar y vamos a medias..." Algunos de estos corresponsales hacen alusión a complots políticos, otros a crímenes o injusticias en las

altas esferas, otros a carreras vividas en el pecado.

Invariablemente el corresponsal solicita un encuentro solos, en el curso del cual me confiará el fascinante material. En ese momento, la sospecha de que yo pudiera robarle su secreto parece haber desaparecido por completo. La carta empieza, naturalmente, significando el interés moral que tendría la obra, pero no se termina nunca sin mencionar el reparto de ganancias al cincuenta por ciento.

Esta clase de cartas las he recibido de gentes de todas las clases —condenados, viejas señoras que recuerdan haber conocido a Lincoln, ministros, médicos, soñadores, realistas... Recuerdo una carta que me gustó mucho y que me inspiró un vivo deseo de contestarla: "Viejo, tengo un millón de historias. Poseo un bar en X... y un montón de cosas pasan siempre aquí. Se haría fortuna sólo con escribir las. Venga y véalo usted mismo. Le ofrezco la casa y la bebida. Si usted tiene mujer puede ayudar en el mostrador mientras usted escribe". Fue muy duro dejar esta carta sin respuesta.

LETRAS ESPAÑOLAS

Seis preguntas a Juan Goytisolo

Estas seis preguntas fueron formuladas al joven escritor español J. Goytisolo por el semanario "L'Express", de París, después de la publicación de su novela en versión francesa de Maurice Coindreau. Las ofrecemos como un testimonio directo y actual de la nueva promoción literaria de la península.

—En el prólogo a "Juegos de Manos" Maurice Coindreau se refiere a la indiferencia del extranjero hacia la literatura española. ¿Cuáles son, a su criterio, las causas de esa indiferencia?

—Creo que tienen su origen en el tiempo de la guerra civil. Arrastrados por las alternativas de la lucha la mayor parte de los escritores tomaron el camino del exilio y dejaron un vacío difícil de colmar. Este solo hecho bastaría para hacer comprender las dificultades de los escritores jóvenes de España y el largo lapso de tiempo que fué menester para que la literatura no desapareciera, como se afirmó frecuentemente. Vive y se desarrolla cada día con más fuerza a pesar de todos los obstáculos.

—Ese renacimiento del que habla Coindreau ¿se produce a partir de ahora o se remonta ya al día siguiente de la guerra?

—Creo que puede hablarse de dos periodos. Hasta 1950 la vida intelectual española era, salvo algunas raras excepciones, casi inexistente. Era la época en la que, temiendo los temas de actualidad, el cine explotaba argumentos históricos y folklóricos, la poesía cantaba a Dios y al Alma y, si creyéramos a algunos novelistas, el país estaba solamente habitado por algunos ricos rentistas y aristócratas atormentados por pequeños problemas de conciencia. Hacia 1950 se produce una variante. Es el momento en el que Cela publica "La Colmena" y Buero Vallejo presenta su "Historia de una Escalera". Al sopor de los años precedentes sigue un verdadero despertar. La poesía encuentra un acento nuevo con Blas de Otero, el teatro con Alfonso Sastre, el cine con Bardem.

—¿Qué es, a su criterio, lo que caracteriza a esta nueva generación?

—Eencialmente se define por su toma de posición frente a la realidad. Dando la espalda a los problemas del día nuestros mayo-

res hablaban fácilmente de cosas sublimes y nobles. Pero hace falta coraje para hablar de las pequeñas cosas de la vida corriente. Es difícil dejar de inclinarse ante las exigencias de las gentes que nos leen y de no engañar a los que no pueden leerlos. Pero nosotros creemos en la eficacia social de la obra de arte. Para nosotros el problema no consiste en describir la realidad sino en modificarla.

—¿Qué obstáculos se oponen, según usted al desarrollo de esa concepción de la literatura?

—Se deben, principalmente, a la desconfianza y al conservadurismo de un gran sector del público español. Acostumbrado a la facilidad, a la buena conciencia que le daban los escritores de 1940-50, (y algunos escritores actuales) no pide que se les muestre tal y como es sino que se le refleje tal y como cree ser. Los retratos que Bardem, Alfonso Sastre o yo mismo hacemos no son halagadores: casi diría que son todo lo contrario. Nosotros, escritores españoles, nos vemos obligados a ser duros. También es cierto que existen otros obstáculos, pero ya no dependen de nosotros.

(Continúa en la pág. 12)

La versión castellana de "La Caída", novela del Albert Camus, ha suscitado diversos comentarios de parte de la crítica uruguaya. La edición de esta obra del escritor francés ha sido realizada bajo el prestigioso sello editorial Losada, de Buenos Aires. Algunos críticos de nuestro país la han comentado en diferente tono. Para el advertido crítico de ACCION se trata, esta vez, de un segundo "extranjero", por eso escribe:

"El Extranjero" fué una de las novelas más importantes de la posguerra. Lo prueban las numerosas imitaciones de su estilo y de su mensaje —toleremos la palabra— filosófico. Como puede demostrarse, "El Extranjero" era un libro trucado. Truco el estilo, que obras posteriores demostraron que no era el de Camus, cuya pluma no se inclina espontáneamente por la sequedad ni por la meditada prescindencia. Truco también el personaje: su indiferencia no obedece a ninguna reacción ante lo miserable y vano del mundo y de la existencia de los hombres... Desde ese momento el gran novelista francés quedó comprometido a escribir otro "extranjero", a explicar el proceso por el cual el más común de los hombres, el más humilde en la falsedad, en la hipocresía, en los prejuicios y en la moral corriente, llega a ver claro en sí mismo y en los demás... El segundo y corregido "extranjero" es el personaje de "La Caída"... que tiene indudables raíces morales. No se trata, pues, de un indiferente puro; cree en la posibilidad de mejorar a los hombres mediante la verdad y la vergüenza. Podría sugerirse un tercer "extranjero": el convencido de pisar un mundo poblado por locos, tontos, vanidosos y crédulos, el capaz de amar apasionadamente la vida sin tentaciones de corregirla.

...Escrito con seguridad de maestro, con algunas curiosas puerilidades, con un estilo que en muchas páginas es magnífico, este libro se instala en primera fila en la literatura contemporánea".

Soslayando toda valoración parcial, R. C., en la "Guía del Lector" de "El País" (14 abril 1957), es mucho más taxativo en su juicio. Escribe:

"La obra es engañosa, aparenta ser un disimulado tratado ético-teológico destinado a proveer la clave de la situación espiritual contemporánea. Y Camus, también sutilmente, solicita esas glosas, esos ejercicios verbales (que los exquisitos llaman "ejercicios de estilo"). Habrán otros que, después de pensar un rato el asunto, decidan no "caer"; éstos recordarán que los libros de Camus se diluyen siempre en superficialidades, en pensamientos anodinos. Pero queda otro aspecto, el más grave: averiguar si la obra posee valores literarios, si tiene algo que ver con

Albert Camus

y la crítica uruguaya

la ficción. La conclusión aquí también es negativa. "La Caída" suena falsa, mendiga la complicidad del lector... Camus, anarquista y absurdo, está pleno de una ética soberbia, dura, intransigente; y aquí hubiera necesitado amor, (a uno le da vergüenza usar esta palabra tan estropeada), un amor evangélico que ensalzara al humillado... Pero nada de esto pueda esperarse de un autor que siempre ha tratado a sus creaturas como monigotes, como exclusivos portadores de las ideas más serviciales para la tesis a demostrar. Como un abogado".

Este juicio de "rompe y rasga" queda equilibrado cuatro días más tarde en el mismo diario por otro de sus comentaristas, Román Pérez Senac, que dice en un comentario titulado "Albert Camus y nuestro tiempo":

"A través de su libro "La Chute", recientemente accesible en su versión española, Albert Camus hace un nuevo intento de comprender nuestro tiempo... En la crisis cultural va implícita una exigencia de que cada sentimiento conquiste por sí solo su nombre y con él el derecho a nuestra aprobación o rechazo. Esta honda experiencia se refleja en la vida de Jean Baptiste Clamence, el personaje de "La Caída. Camus representó con Meursault los dilemas del extranjero, se rebeló abiertamente en "Le Mythe de Sisyphe" y descubrió la caridad sin la fe en "La Peste". Y ahora su personaje de "La Chute" desemboca hacia indudables raíces morales. La peripetia toda del protagonista es una llamada a la vida, a la intimidad del hombre y a la postre una invitación para que asuma su plena responsabilidad en el mundo... Esta preocupación existencialista, desarrollada en "La Chute" con notable sagacidad y extrema sutileza, ilustra una actitud ética marcadamente definida. Es que Albert Camus quiere escrutar en el fondo mismo de los hombres, buscando una respuesta para su angustia y su desconsuelo".

"Deslinde" ya había anticipado en su número 1 (agosto de 1956), una opinión sobre esta obra de Camus, importante como todas las suyas, y de la que entresacamos algunos párrafos para completar el breve panorama que estamos ofreciendo.

"La Caída" es un nuevo relato y en él nos entrega Camus a un

tipo contradictorio... El relato de su caída es gris y monótono, perfectamente enmarcado en la atmósfera de lluvia y de niebla de la tierra baja de Holanda. En ese paisaje difuso el alma del personaje de Camus entra en contacto con su necesidad de descomposición, de aniquilamiento... ¿Qué culpa expía este hombre? Hace un tiempo era un abogado brillante. El oficio le permitió erigirse en paladín de las "nobles causas". Una inclinación que creía generosa le impulsaba a realizar en todo momento el bien hacia los demás. Pero un día aprende que todas sus buenas acciones sólo tenían una finalidad inconcesable: afirmar su vanidad, satisfacer su egolatría... El drama nace entonces de que el personaje asume su culpa, la confiesa y la distribuye gratuitamente sobre los demás, buscando una complicidad que, a través de su indefinible interlocutor, alcanza al mundo entero... Meursault tipificaba un individuo deficitario en reacciones sensibles, producto de una maquinaria social que promueve con su monotonía la frialdad espiritual, la ausencia de amor y fraternidad, pero era humanamente reconocible y movía a compasión. El personaje de "La Chu-



te" opone una mueca cínica, gelatinosa, a cualquier reacción compasiva. Se siente culpable en un mundo de culpables. ¿A quién podría él recurrir? ¿Qué podrían los demás hacer por él? Lo que su desconocido interlocutor: escucharlo y callar. Las palabras son el último recurso del personaje de "La Chute"... La fina inteligencia de Camus ha podido ofrecernos este ser lamentable, horrible en su rechazo desesperado, triste reverso de la grandeza de un Dr. Rieux en "La Peste". Este ser irrisorio, definitivamente caído, se inserta a un lado en la obra general de Camus: en el lado sombrío. Una variante extremada de los Calígula, los Meursault, la pobre hermana de "El Malentendido", asesina sin vocación, suicida sin remedio..."

librería alfa

representaciones editoriales

AMÉRICALEE
CIORDIA Y RODRIGUEZ
NOVA
NOGUER
PAIDÓS
SCHAPIRE

Ciudadela 1397-Montevideo

Daniel Giribaldi

Poemas

Regreso entre dos regresos

Vuelva la estatua al yeso,
al pie la huella. El hombre
regrese al barro. Sucumbamos
al peso de una dalia
viendo esfumarse muelles y ciudades
y tardes ataviadas para el viaje nocturno.

A una señal partan las islas
hacia horizontes de carbón.
Sea de noche el día: la tiniebla
será vencida una vez más
y un alba núbil (la cubre una ribera
atada a su cintura como un lienzo)
nos mirará a la cal, a los fosfatos, a los restos
de antiguas disciplinas que nos forman
y el roce de la luz sobre las yemas
dirá un mensaje nuevo.

Irrespetuoso ante lo venerado,
todo mensaje nuevo es referido
a un comienzo inmutable.
Pues de un comienzo trátase, de un río
sobre el que ruedan infinitos ríos.

En el comienzo las aguas son confusas;
las corrientes, aciagas; oscuros, los combates
—la propia sangre mana por una herida ajena.

En el comienzo muchos se repiten.
¿Me interrogan? ¿Acaso es mi voz la que se escucha?
Y, sin embargo, el día, conservando
algo de pueblo hambriento en el desierto,
Josué que le habla al sol y el sol que le obedece,
nos dicen que es posible,
que será estatua el yeso
y el barro se erguirá y el pie dejará huella,
que la tiniebla es un regreso,
nada más que un regreso
entre dos voluntades que regresan.

10 — DESLINDE

Otra mano en el Tiempo

Gatea una empolvada melodía, la sombra
que está presa en los violines se queja. Ingenuamente
el año forma su póquer de estaciones, y los paisajes
buscan lugares más propicios, lejos
de esta carrera de vallas para océanos,
lejos de estas paredes que levantó el orgullo
para decir: "Aquí estuvieron, aquí
esgrimieron los hombres su acero de oro puro,
aquí lucharon y vivieron". Elaboraban
pan, comían
su ración de sueño. Elevaban altares y crecía
la paz en torno a sus metales y encima de su pelo. Buscaban
estar vivos el día de su muerte. Nadie quiso la gloria,
tan sólo un rival digno de sus fuerzas: la tierra
giraba por sí sola. Las ventanas
debieron inventarse, sin embargo.
Y el día que opusimos
a la erosión del tiempo un pecho universal, el día
que ayudamos al árbol a dar frutos y lavamos
la cara del planeta, nos hizo falta un testimonio,
inauguramos nuestro mausoleo. De aquella sinfonía
nació este tango que hoy gatea, la madera
ha rodeado la sombra que ahora gime, los años
nos disputan al póquer nuestros meses. "Día vendrá", decimos
y el penúltimo arcángel, ya amputado del cielo, sonrío.
Pero a pesar de todo sostenemos el paño
verde por encima de los astros, y cuidamos
que se baraje bien el universo, y los paisajes
vuelvan en esta mano o en la otra, ya que nunca
las ventanas se inventaron en vano. Ni la suerte.
las ventanas se inventaron en vano. Ni la suerte.

Vincent Van Gogh

I

*El mundo de los mudos rió por el plomo de las calaveras,
el mundo de los ricos sembró fundillos empavonados,
el mundo de las langostas enterró bares y claveles,
el mundo de los relojes juntó caca de las escarapelas.
Entonces nació Vicente de un parto apresurado de semillas,
para oler cuartos pequeños con mesas de pino simple,
per sécula seculorum.*

*Como tenía manos de piel en escondidos sótanos,
tomó los horizontes con árboles pegados
y se los tragó, para que nunca más se le salieran por la oreja
que tendería para siempre nivelada, luego, a la altura de la
[igualdad]*

*Entonces, posó cómodamente las asentaderas de serrín y rojo
—tan singulares— que tú, Dios mío, tú,
habías bautizado con potasio corrosivo y negro humo,
sobre el marco de yeso que otorgan las palomas.*

*La tarde era de gloria. Extraña bienvenida
cargada de siniestras letrinas ojipardas.
Oh, Vicente, hundido minero de la predicación,
oh, predicador Vicente temerario.*

*Cuando Vicente parte, cubierto de caminos,
vestido de gusanos sonoramente libres,
los números le dicen cosas inconciliables
con la paz de la gamuza en los mercados.*

II

*¿Son aros o columpios las bellas majestades
del sol y del pan agrio? Paraguas cenicientos
producen leche a mares.
¿Dependen de almanaques las más fieles arrugas?
El hipo de las parras claramente lo ve.*

*Bendita la ceguera que amasa los tornillos,
retuerce los perales como cerdas de alambre
y en las barbas quemadas del compás y la escuadra
golpetea carozos de durazno maduro.*

*Alzate, calle; ven por los faroles segando
los claveles del fuego que dan leños de bronce.
He aquí el ramo y la humedad. Las abejas del sueño
resuelven largas sumas teóricas y mueren.
Entonces tú, Vicente, seguido de tortugas,
inicias un coro limpio de voces y cuchillos,
cuchillos que preguntan por la dura, enguantada,
carne de manantiales, musgosa, seria, sola.*

DESLINDE



*Ahora que los ángeles prolongan rosados monolíticos
y las praderas mecánicas asaltan cajas fuertes,
oh, Vicente, tu garganta se llena de soledades
y cariños salvajes con espinas y rosas.*

III

*Cuando venga Vicente no abras el ajo escondido
del que tomará su mano toda la malva fresca;
escucha los cabellos y ve a peinar el ganso
que arrastra sus babosas de tierra colorida.*

*Cuando Vicente cierre las ventanas del día
que trazan y amarillan su piel encaramada,
sostengan doce tablas las botas campesinas
erguidas sobre el limo profundo del sudor.*

*Que recen las higueras donde la nube pace
facciones de carteros perdidos en las verjas
y encimen altos hornos azules chimeneas
con viejos murallones color de perro muerto.*

*Cuando Vicente llore jarrones boca abajo,
suba y suba las cuevas del cuello hasta los dientes
para rezar a gritos la sangre de las pastas
en la luz de los blancos cartones de insania,
arna, Dios mío, el brazo de las rejas y el lago
dormido entre zanjones rayados y corbatas,
cuando Vicente vuelva, desde los años vuelva
y enciendan palideces los blandos camarones.*

*Y tú, mi Dios, escapa, huye, cuando Vicente venga,
a comerte los ojos como ángeles degollados.
cuando Vicente venga, Dios mío, cuando Vicente venga*

Emilio Ucar

El Hombre en la Sociedad actual

(Viene de la pág. anterior)

ción alemana, pareció haber muerto con ellos la tradición humanista de la fé en el hombre. Fué esa falta de fé en el hombre la que permitió a los regímenes autoritarios conquistar las masas". (Página 200).

"Marx y Engels fueron pensadores mucho más "burgueses" que hombres como Proudhon, Bakunin, Kropotkin y Landauer. Aunque pareciera paradójico, el desenvolvimiento leninista del socialismo representa una regresión a los conceptos burgueses del estado y del poder político". "Pero el hecho de que se haya establecido en Rusia una economía socializada y planificada no significa que el régimen ruso sea la realización del socialismo tal como lo entendían Marx y Engels. Lo que significa es que Marx y Engels estaban equivocados al pensar que un cambio legal de la propiedad y una economía planificada bastaban para producir los cambios sociales y humanos que deseaban".

Frente a esa solución que está condenada al fracaso alza Erich Fromm la de un socialismo que llama comunitario, y antes de llegar al final transcribiremos pasajes que demuestran que en este momento en que el anarquismo mundial como fuerza militante no tiene un peso real y cierto, capaz de influir en la consecución de mejores condiciones de autodeterminación para el hombre y la sociedad, está, en cambio, como ideología, llevando a un primer plano en el concierto de los pensadores contemporáneos sus soluciones para crear un equilibrio real y natural que llenando las necesidades de todos cuente con el apoyo de los aptos para producir, distribuir y usufructuar de la riqueza, la técnica y la producción.

Según Fromm "En las obras de Proudhon se encuentra una condena todavía más radical del principio de la autoridad y la jerarquía. Para Proudhon, el problema central no es la sustitución de un régimen político por otro, sino la estructuración de un orden político que sea expresión de la sociedad misma. Ve en la organización jerárquica de la autoridad la causa primera de todos los desórdenes y males sociales, y cree que las limitaciones a las funciones del estado son cosa de vida o muerte para la libertad tanto colectiva como individual". El pensamiento de Proudhon se basa en una concepción ética cuya primera máxima es el respeto de sí mismo. Del respeto a sí mismo se sigue el respeto al prójimo como segunda máxima moral". "Pero otras escuelas socialistas han sido mucho más conscientes de las fallas del marxismo y han formulado los objetivos del socialismo de manera mucho más adecuada. Los

owenistas, los sindicalistas, los anarquistas y los socialistas gremiales estaban de acuerdo en su principal interés, que era la situación social y humana del trabajador en su trabajo y el tipo de sus relaciones con los compañeros de trabajo". "La verdadera libertad, que es la meta del socialismo nuevo, garantizará la libertad de acción y la inmunidad contra la presión económica al tratar al hombre como un ser humano y no como un problema o como un dios".

Fromm hace estas afirmaciones hacia el final del libro:

"Occidente evoluciona rápidamente hacia el Mundo feliz de Huxley; Oriente es hoy "1984" de Orwell. Pero ambos regímenes tienden a converger". "La versión del Mundo feliz, que descansa por completo sobre la sugestión y el condicionamiento, es tan inhumana y tan insana como la versión que da Orwell de "1984". Ni una ni otra versión de una sociedad completamente enajenada puede ser humanizada." "Esa enajenación y automatización conducen a un desequilibrio mental cada vez más acentuado. La vida no tiene sentido, no hay alegría, ni fé, ni realidad. Todo el mundo es "feliz", salvo que no siente, ni razona, ni ama."

Cierra su obra preguntando:

"¿Cuáles son, pues, las perspectivas para el futuro?". Y encuentra que o la guerra atómica reduce a la humanidad a un estado agrario primitivo o un estado vencedor domina al mundo. "Esto sólo podría hacerse con un estado centralizado basado en la fuerza, y poca diferencia habría en que fuese Moscú o Washington la sede del gobierno. Pero desgraciadamente, ni aún la evitación de la guerra promete por sí sola un futuro brillante". "El hombre se encuentra hoy ante la más fundamental de las decisiones: no tiene que decidir entre capitalismo y comunismo, sino entre robotismo (en sus variedades capitalista y comunista) y socialismo humanista comunitario."

deslinde publicará en los próximos números

Colaboraciones de: Ezequiel Martínez Estrada, Octavio Paz, Juan Carlos Onetti, Albert Camus, Luis Yadarola, Alex Comfort, Herbert Read.

LA BOLSA DE LOS LIBROS

ANDRES M. CASTELLANO

Los
Mejores
Libros



Los
Mejores
Precios

OBRAS NACIONALES

ACUNA DE FIGUEROA (Francisco). - Nuevo Mosaico Poético. \$ 2.25	CARRERAS (Roberto de las). - Epístolas, Psalmos y Poemas. \$ 1.50
ARDAO (Arturo). - Filosofía Pre Universitaria en el Uruguay. \$ 1.50	GARCIA (Serafin J.). - Burbujas (Cuentos). \$ 1.50
ARENA (Domingo). - Batlle y los Problemas sociales en el Uruguay. \$ 1.50	LASPLACES (Alberto). - Antología del Cuentos Uruguayo 2 tom. \$ 3.00
ARIAS (Alejandro C.). - Estudios Literarios y Filosóficos. \$ 1.50	LUSSICH (Antonio D.). - Los tres gauchos orientales. \$ 3.00
BAROFFIO (Orestes). - Emociones Montevideanas (Crónicas). \$ 1.50	MOROSOLI (Juan José). - Hombres y mujeres (Cuentos). \$ 1.00
CAILLAVA (Domingo A.). - Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay (1810-1940). \$ 2.25	QUIROGA (Horacio). - Más allá y otros cuentos. \$ 1.50

Envíos al interior contra reembolso

Sarandí, 443 Teléfono 8 23 47 Montevideo

JUAN GOYTISOLO...

(Viene de la pág. 8)

—Se le ha reprochado frecuentemente a Bardem de hacer un tipo de cine que sólo interesa al público español. ¿Se puede decir lo mismo de las obras de usted?

—No creo que eso sea un defecto. Escritor español, es al público español al que me dirijo. Me veo obligado, pues, a buscar los medios para alcanzarlo e interesarle. Leyendo las obras de Cela, Sánchez Fariosio, Dellbes, Ana María Matute, el público tendrá ocasión de comprobar por sus propios ojos que la literatura no está muerta en España.

—¿Cómo entrevistó usted el porvenir?

—Con el mayor optimismo. A pesar de las dificultades que ya he señalado, la novela española, después del cine, conoce un impulso sin precedentes. Una colección de novelas españolas contemporáneas, entre las que "Juegos de Manos" es la primera en aparecer, será publicada por Gallimard próximamente. Leyendo las obras de Cela, Sánchez Fariosio, Dellbes, Ana María Matute, el público tendrá ocasión de comprobar por sus propios ojos que la literatura no está muerta en España.

GUILLERMO DE TORRE MOSAICO DE AMERICA

(Viene de la pág. 1.a)

El viaje de largo alcance o la perfecta cura de introvertidos. Quien no esté dispuesto a esta alienación de sí mismo, a este enajenamiento, más vale que se quede en su rincón, rumiando localismos y ombligismos. Precisamente viajar a cabalidad es todo lo contrario: es abrir los poros del espíritu a todos los vientos, prestos a recibir, asimilar, integrar tanto ciudades como amigos, aceptando climas y alturas, acentos y horarios multiversos. Sobre todo, cuidémonos de establecer comparaciones con nuestro punto de referencia habitual. Las comparaciones de países, hechas por su lado exterior, no sólo son molestas, como suele decirse; sino algo peor: resabios de aldeanismo. Siempre recuerdo la frase con que, curándose en salud, comenzaba Keyserling su ANALISIS ESPECTRAL DE EUROPA: "Todos los pueblos son naturalmente horribles". Sólo después de esta "mea culpa", de esta declaración de humildad, podemos comenzar libremente a comprender lo propio y a admirar y asimilar lo diverso.

La "Grandeza mexicana" no está en los versos superpoblados, artificiosos, del libro de Bernardo de Valbuena así titulado. Más bien se halla sintetizada, reducida a cifra y unidad, en el Zócalo. Basta ver sus dimensiones, su proporción, su ritmo, para advertir que la "Nueva España" fué planeada por los conquistadores en una escala superior a la de la Vieja España. Una hipótesis es plausible: Cortés y los suyos necesitaron ponerse a tono con el medio, intentar algo semejante a lo que encontraban. Teotihuacan, Monte Albán, Chichén-Itzá les daban la norma, no igualada, por cierto. Porque los estilos no se repiten; se metamorfosean. La prueba: el originalísimo, el deslumbrante barroco de Indias.

Contemplo una vieja estampa de 1810 que representa el Zócalo de México. En el centro se alza una estatua ecuestre, y bordeando la enorme y desierta plaza, con la catedral al fondo, hay una verja de hierros. Ni la verja ni la estatua existen ya, pero el Zócalo se ha pulido y adquiere su plenitud, su grandiosidad espectacular en estos días de setiembre conmemorativos de la independencia. En la noche, la visión iluminada de la plaza es fascinante. Volvemos allí una y otra vez para admirar esta grandiosa decoración superteatral. Luces de colores iluminan armoniosamente, con gradaciones sutiles, sus cuatro lados. Blanca y reverberante la catedral. Ocre y azulada la fachada del Palacio Nacional. El conjunto debe de ser obra de un artista, no sólo de un artesano. Quizá más pura y desinteresadamente artista que el otro, el que ha llenado de figuras y alegorías, con abigarramiento

(Viene de la cuarta pag. en color)

Llegó corriendo Ramón —siempre abrazado a la escoba— y miró a don Leopoldo y se detuvo como a una voz de mando.

—¡Doña Margarita! —gritó.

Intentó incorporarse el picazo. Cayó de nuevo: tenía una paleta fracturada. Quedó con la cabeza levantada, quejándose. Vio o adivinó la enorme herida del patrón.

—¡Por Dios, picazo! ¿Qué has hecho? —decía con temblores el tordillo, entreparándose a dos o tres metros del alambrado del corral.

—¡Doña Margarita! —aulló Ramón.

Y dejó caer la escoba y se quitó el sombrero

implacable, hasta el último rincón, las paredes interiores del mismo Palacio. ¡Con cuánta claridad se advierten hoy todos los puntos vulnerables en los murales de Rivera! Es decir, todo lo que tienen de arenga, de propagnada, de política, de literatura —mala— y lo poco que tienen de pintura, de valores plásticos, de verdadera creación artística. Entre toda aquella pléyade de retóricos muralistas hace años tan atronadores, sólo se mantiene el acento más sobrio y noble de Orozco. Pero Tamayo, el salvador, el hombre que rehabilita el sentido plástico y la libertad de imaginación, ha llegado a su hora.

La "Grandeza mexicana" no está en los versos superpoblados, artificiosos, del libro de Bernardo de Valbuena así titulado. Más bien se halla sintetizada, reducida a cifra y unidad, en el Zócalo. Basta ver sus dimensiones, su proporción, su ritmo, para advertir que la "Nueva España" fué planeada por los conquistadores en una escala superior a la de la Vieja España. Una hipótesis es plausible: Cortés y los suyos necesitaron ponerse a tono con el medio, intentar algo semejante a lo que encontraban. Teotihuacan, Monte Albán, Chichén-Itzá les daban la norma, no igualada, por cierto. Porque los estilos no se repiten; se metamorfosean. La prueba: el originalísimo, el deslumbrante barroco de Indias.

...Tres culturas superpuestas, según lo más evidente, cinco como quieren Northrop y otros? Contabilizar no es nuestro fuerte; discutan historiadores, arqueólogos y etnólogos el número exacto de culturas mexicanas. Ateniéndonos a nuestra rápida experiencia personal, la división tripartita se manifiesta en otros tantos lugares culminantes de las etapas precortesinas o azteca, virreinal y revolucionaria: las pirámides de Teotihuacan, Taxco y los frisos murales de la Ciudad Universitaria. Pero mientras los ecos grandiosos de las civilizaciones extintas sólo nos llegan amortiguados, se-

y se arrodilló al lado de don Leopoldo, que se desangraba de bruce, inmóvil todo él, y cuyas manos, como autónomas, arañaban débilmente la tierra mezclada con estiércol de ovejas.

—Dios mío, Dios mío —gemía el tordillo, aproximándose al paso.

—¿Qué sucede, Ramón? —se oyó acudir la voz de doña Margarita.

El picazo vio a la sombra doblar la esquina del galpón. Trató de cerrar los ojos pero no pudo.

—¡Ay! —se delió tordillo—. Ay, ay...

Y los dos caballos vieron cómo la sombra alcanzaba a don Leopoldo.

compre

a

crédito

y

pague

puntualmente

clearing
de
informes
comerciales
registro
general
de
morosos

(Viene de la pág. 4)

De aquí se desprenden otras curiosas influencias secundarias del cine. Ha determinado en los espectadores cierta incapacidad para gozar de otras artes, especialmente el teatral. El hecho, acreditado por las cifras de asistencia a las salas de uno y otro género, es observable además a simple vista en cualquier medio social. Cuando el aficionado al cine acude al teatro, aña la perfección, brillantez y agilidad de aquel espectáculo. Cuando asiste a la obra teatral clásica o moderna trasladada al cine, se compla precisamente con todos los subterfugios, piruetas y aparatoidades que se le agregan para mantener un espectáculo donde los dialogados se abrevian al mínimo, aunque ello atente contra el sentido del drama o lo deje estropeado e irreconocible.

En este orden, el cine viene dificultando la acción del teatro frente al público. Cada vez resulta más difícil a los directores poner en escena tragedias o dramas de acción violenta, porque los ojos del público, acostumbrados a la perfección de sevicias y asesinatos en la pantalla, apenas toleran las inocentes parodias que de ellas brinda tradicionalmente el teatro. Deriva de aquí un amplio capítulo relacionado con las transformaciones que ha sufrido el arte teatral por directa consecuencia del cine, que apunta tanto a la gesticulación del actor como a decorados, luces y trucos escénicos.

La Poesía Argentina antes y después de 1950

(Viene de la primera pág.)

descrito y lucha por cambiar su fisonomía. Es, a la vez, un movimiento de reacción, porque visto a distancia conveniente y en el conjunto de nuestra literatura, significó —sino un retraso, imposible dentro del retraso— una grave detención en el proceso que debería culminar con la conquista de una conciencia poética verdaderamente actual, capaz de plantear el problema de la poesía en el terreno del hombre contemporáneo.

La generación del cuarenta se sublevó (como *Martín Fierro*) contra el modernismo rubendariano, al cual permanecían fieles sus antecesores. Y en este sentido significó un progreso. Pero reaccionó también contra el vanguardismo: ignoró menos a Lugones que a su contemporáneo Breton; aceptó el *García Lorca del Romancero*, no el de *Poeta en Nueva York* (4). Su admiración por el siglo de oro español prevaleció sobre el espíritu de aventura y la búsqueda de caminos nuevos. Su estética se limitó a conjugar las formas clásicas del modernismo con un lirismo fuertemente romántico. Trató de devolver a la intimidad, a la exquisitez de lenguaje, el tono menor, diluir en niebla, las sonoras estrofas del modernismo rubendariano.

Ahondamiento de la subjetividad, falta de espíritu de aventura, tono elegíaco y menor, matices delicados de lenguaje, son los caracteres predominantes en estos poetas. Los mejores de ellos fueron —puede decirse— especialistas en la factura de bellos endecasílabos, a menudo articulados en estancias, liras y, especialmente, sonetos de delicada arquitectura:

Quiero decir mi canto como el ave,
quiero mi soledad entristecida,
y quiero ya que el llanto está en
[mi vida,
un modo de llorar discreto y suave.
(Ana María Chouhy Aguirre)

IMPERIO Y OCASO DE UNA GENERACION

La generación del cuarenta fue bien recibida, en general, por la crítica. No tuvo conflictos con los medios académicos. No podía, en rigor, tenerlos, ya que en esencia no negaba ninguna de las convenciones prevalecientes en la literatura de ese momento: sus integrantes pretendían solamente alcanzar un meritorio ascenso dentro del escalafón de los moldes tradicionalmente admitidos. No traían innovaciones métricas ni tampoco —lo que hubiera sido mucho más grave— atacaron las bases del con-

cepto de poesía (5). A ello se sumaba su fuerte tendencia al nacionalismo literario, bien recibido por la dictadura militar imperante (6). "El signo común estaría dado por el anhelo de construir una poesía de esencias nacionales, ligada por lo profundo a lo entrañable del país" (7).

A fines de la década, esta generación comienza a declinar. Algunos de sus integrantes se convierten en corifeos del régimen. Los demás se diluyen en el naufragio cultural que le caracterizó. La conducta de los primeros no asombra: es una consecuencia lógica de su credo estético. Una poética cuyo mero fin consistía en producir endecasílabos perfectos, bien podía adaptar estos endecasílabos al canto de la pareja gobernante (8). Entre los segundos, no deja de ser sintomático —y confortante— encontrar a aquéllos que señalaban actitudes disidentes con la poética del endecasílabo: Enrique Molina (unido luego a los surrealistas), Alberto Girri (sumergido desde un comienzo en la poesía metafísica), Eduardo A. Jonquières (buscando una expresión exacerbadamente personal), Basilio Uribe, Olga Orozco, etc. (9).

No obstante la aparición de algunos epígonos (Armani, Voces Lascano, Cócara), se advierte, a partir de 1945, que los poetas más jóvenes (aquellos que nacen desde 1920 en adelante) siguen en su mayoría otros caminos. No puede decirse, con todo, que la generación del cuarenta haya desaparecido definitivamente. Como credo estético, en particular, conserva la adhesión de los grandes rotativos y de las revistas literarias de tendencia académica. Pero su aporte estético a la poesía argentina no consiste, en rigor, en nada que trascienda la exterioridad de las formas: algunos modelos de clasicismo, algunos sonetos hábiles, algunas liras bien compuestas, algunos alejandrinos de leve musicalidad. Su aporte espiritual es todavía más discutible. En conjunto, aparece como una generación de escritores que no tuvieron el valor o la inteligencia de plantearse los arduos y fundamentales problemas de la poesía de nuestro tiempo, y que en una época en que la poesía —y el hombre, antes que nada— están en cuestión, limitaron sus miras a un nacionalismo y a un clasicismo de pura raigambre literaria y académica.

1945: UN NUEVO COMIENZO

En 1944 aparece en Buenos Aires la revista *Arturo*, a la que lue-

go había de seguir una serie de cuadernos titulados *Invencción*, y luego varias revistas literarias de vanguardia: *Contemporánea* (1948), *Poesía Buenos Aires* (1950), *Conjugación de Buenos Aires* (1951).

Estas revistas reunieron a aquellos poetas que no pueden considerarse como pertenecientes a la generación a que acabamos de referirnos. Con ellos se operaba la introducción de dos principios fundamentales: el de la renovación del lenguaje poético con el aporte de las corrientes de vanguardia contemporáneas, y la concepción de la poesía no "como una vaga ocupación de orden estético, sino como una manera de vivir" (10).

Desde 1944 —fecha de aparición de la revista *Arturo*— hasta 1950, en que apareció *Poesía Buenos Aires*, puede definirse en este movimiento una primera etapa, arquitectural y abstracta ("invenccionista"), caracterizada por los planteos teóricos y los ensayos de utilización de un nuevo lenguaje. Es la etapa experimental, netamente vanguardista del movimiento. A esta etapa, combativa y dogmática (11), sucede —desde 1950 hasta la actualidad— una segunda, donde el problema del lenguaje se relega a un segundo plano (conquistado un nuevo lenguaje pasa a ser ahora un simple medio más de expresión) y ocupa el primero el valor de la experiencia vivida como sustento del poema. Las formas son creadas por el poeta, quien no tiene temor a servirse de ninguna de ellas: se llega así a una conjugación de la poesía lírica inmemorial con el espíritu del arte contemporáneo: se renuncia tanto al soneto como al surrealismo, en cuanto ellos pueden representar una "retórica". Etapa netamente creadora y de asimilación, en ella puede destacarse el auge del poema en prosa (Alonso, Casasbellas, Urondo), uno de los aportes más interesantes de esta tendencia.

LA POESIA SOCIAL

En la década del cincuenta aparecen también algunos jóvenes poetas que escriben una poesía de tipo popular, de lenguaje sencillo, de canto ciudadano. Sus representantes se reúnen en torno a las revistas *Ventana de Buenos Aires* (1952), *Semirrecta* (1953) y algunas otras publicaciones independientes.

Esta corriente (ininterrumpida en la poesía argentina desde Eva-

risto Carriego) halla un predecesor en el "sencilismo", practicado por algunos poetas antimodernistas paralelos a la generación de *Martín Fierro* y, especialmente, por los poetas del llamado "grupo de Boedo", antagonista de aquélla. Apunta hacia una poesía accesible al pueblo, al común de los hombres de la calle, o bien aspira a reflejar la inquietud de la vida cotidiana. En su expresión más extrema —la poesía "militante" con proyecciones políticas— quiere denunciar la opresión del hombre contemporáneo. Sus sostenedores insisten especialmente en cuanto a la *autenticidad*, la *vitalidad* o la *sinceridad* de la poesía, entendiendo con ello un lenguaje llano (a veces teñido de giros populares), una actitud de comunión con las masas trabajadoras, etc. A veces apela sus antecedentes en la poesía de otros países: Maiakovski, Sandburg, el Neruda último.

No debe extrañar que esta tendencia —la cual, como se ve, agrupa los intentos de rehuir la gran antinomia pueblo-arte que caracteriza a la época actual— se vincule con las doctrinas políticas tanto de derecha como de izquierda, ya sea como nacionalismo literario, poesía social, retorno a la décima gauchesca culta, a la letra de tango, etc. En realidad, no ha dado todavía ningún aporte importante a las letras argentinas, y es difícil que ello ocurra. Diversas experiencias prueban la dificultad de llegar a la poesía por este camino. Maiakovski sigue siendo un ejemplo único e insuperado de la pasión revolucionaria que se consume hasta en la muerte y que en Sandburg y Neruda, por el contrario, deriva hacia la literatura de escritorio, hacia la literatura "preparada". Ese es precisamente, a nuestro entender, el defecto de los poetas sociales o militantes argentinos: han hecho de la poesía social una estética, una retórica.

LOS POETAS METAFISICOS

No se ha reparado aún en la fuerza con que se está desarrollando, desde 1948 aproximadamente, sin dejar de crecer hasta nuestros días, una corriente muy singular en la que podemos incluir a poetas por lo general aislados, no pertenecientes a ningún grupo. Me refiero a la poesía de tema metafísico, escrita por lo general en verso libre, practicada por poetas tan dispares como H. A. Murena, Hugo Ezequiel Lezama, Magdalena Harriague y muchos otros. Esta tendencia deriva, en parte, de la "izquierda" del cuarenta: los poetas que siguieron el versolibrismo (a Rilke, a Milosz, al primer Neruda) y que en rigor, como lo hemos demostrado en otra oportunidad (12), no pertenecen a la estética de aquella generación (Jonquières, Girri, Olga Orozco). Ha continuado espontáneamente, sur-

(Pasa a la pág. siguiente)

(Viene de la pág. anterior)

giendo aquí y allá, sin constituirse en grupo o escuela definidos, si bien la representa en parte la revista *Ciudad* (1954).

El sólo hecho de la existencia de tal corriente nos parece importante, por cuanto las relaciones entre poesía y filosofía, como lo ponen en claro hechos recientes en el campo de esta última, son muy íntimas.

SURREALISTAS

Un grupo surrealista (Molina, Latorre, Madariaga, Vasco, Ceseili) hizo su aparición en Buenos Aires con las revistas *A partir de cero* (1952) y *Letra y línea* (1954). Fiel teóricamente a los postulados de Breton, en la práctica este grupo ha experimentado dificultades para sustraerse del peligro de una retórica, alcanzando no obstante resultados de valor como lo son los poemas de Madariaga. *Letra y línea* ha sido, por otra parte, una de las revistas independientes más importantes, por su interés por los problemas de la poesía y el arte de nuestro tiempo y por la valentía de su crítica.

CONCLUSION

Existen grandes dificultades para trazar adecuadamente un panorama completo de la poesía argentina actual: el enorme número de personas jóvenes que hoy escriben poesía, la escasez de revistas independientes que los agrupen, la polémica todavía viva en torno a la generación del cuarenta y su sucesión, no son las menores. La intención de esta nota —en la brevedad de sus alcances— no ha sido otra que la de ofrecer algunos elementos de interpretación, señalar y caracterizar a grandes rasgos algunas tendencias más o menos definidas, en torno de las cuales podría intentarse una aclaración de la confusa realidad. Esta tarea metodológica, cuando se intenta, no deberá olvidar por otra parte que, por sobre las escuelas y los grupos, son los verdaderos y grandes poetas quienes hacen, en suma, la Poesía. Señalarlos no debe dejar de ser nunca tarea de la crítica. Pero es temprano aún para

(Viene de la pág. 7)

el dramatismo de una situación.

Desde el momento en que el autor empieza a ocuparse verdaderamente de su argumento en la escena de la comedia, dándole participación a su Zorrito para que le ayude brillantemente a exponerla, la obra comienza a existir y a interesar. Sus cuadros son ya uno tras otro admisiblemente teatrales. Especialmente el de la celda carcelaria, pues el autor, al margen de toda opinión socioló-

ello. Algo, con todo, es evidente: la literatura argentina de los últimos años ha sido completamente renovada por una juventud inteligente y audaz, que ha sabido plantearse problemas de fondo y afrontarlos con sinceridad. Lejos estamos ya de las estrecheces del cuarenta. Los horizontes quedan abiertos: los grandes poetas que esperamos son ahora posibles.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

NOTAS

(1) Esta denominación, tal vez por muy discutida, ha terminado por imponerse. La adoptamos aquí a simple título de referencia, sin entrar en el análisis de sus fundamentos. (Véase la nota titulada *Una antología en el periódico La Epoca*, Buenos Aires, 10 de junio de 1956).

(2) Se conoce como tal al que tuvo como centro de irradiación la revista *Martín Fierro* (1924-1927), cuya línea principal era un vanguardismo de fuerte inspiración europea. Anotemos al pasar que la influencia de Europa en la literatura americana —aunque firmemente resistida por los nacionalismos "ex-nihilo"— ha sido siempre un importante factor en el desarrollo de las literaturas nacionales. Fenómeno idéntico ocurrió en los siglos XVI y XVII con la influencia de la literatura italiana sobre la de otros países europeos.

(3) Véase: *El periódico Martín Fierro*, memoria de sus antiguos directores (Buenos Aires, 1949), p. 11-13.

(4) "Retóricas ultramarinas" califica Canto a estas tendencias, "negación de poesía". "Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual" (Canto, N.º 1, junio de 1940).

(5) Escasos —y en rigor no pertenecen a la estética de esta generación— fueron los poetas que emplearon el verso libre, si bien bajo influencias neorrománticas y no vanguardistas.

(6) Los poetas que David Martínez incluyó en su antología titulada *Poesía Argentina 1940-1948*, que puede considerarse la antología de esta generación, obtuvieron, según consta en las notas biográficas, treinta y seis premios literarios: escasos fueron los que quedaron sin su premio, ya fuese nacional o municipal.

(7) Soler Cañas, Luis: *Canto y la generación de 1940* (Mendoza, 1953), p. 15.

(8) Véase la *Antología poética de la revolución justicialista* (Buenos Aires, 1954), en la que figuraron ocho poetas incluidos en la de David Martínez: siete son "sonetistas".

(9) No pretendemos, desde luego destacar una casualidad, pero sí señalar una coincidencia digna de ser analizada a fondo.

(10) Tristan Tzara.

(11) A ella permanecen todavía afeerrados el grupo "Madi" y los "invenccionistas" tardíos. Se trata de una retórica que los principales poetas del invenccionismo inicial superaron rápidamente, si es que alguna vez, en rigor, puede decirse que cayeron en ella.

(12) En el artículo citado en la nota (1), publicado con el seudónimo de Alejandro Alvarez.

Dos Generaciones Pictóricas

(Viene de la última página)

de las formas y adquiere vida propia, austeridad en el color, audaces elementos compositivos y, sobre todo, una capacidad para apresar la emoción condensada en una idea.

Cada obra suya requeriría un estudio particularizado, que ahora y aquí, no es posible. Pero en todas ellas existe el nexo de una fuerza expresiva original y pujante. Quizá provenga de esa deliberada contención que se ha impuesto, como si también para él la pintura fuera "cosa mental". Pero se advierte por debajo del riguroso canevás, una potencia expresionista agazapada, que amenaza irrumpir con violencia y que por el momento se da aisladamente (una boca, una mano, una nariz). El futuro dirá si el camino actual que sigue G. L., de rechazo sistemático de la materia (casi siempre uniforme, opaca, planista), su ascetismo colorístico (emplea una paleta limitada cuyo color dominante es frecuentemente el negro), el rechazo del movimiento y la búsqueda de lo estático, que lo filian como adherido a un principio racional, será afianzado o no. A mi juicio, representa tan sólo una etapa fecunda pero de transición, que muy pronto ha de ser superada. De otra manera, caería en la inevitable estereotipación de las formas y su modernidad, sería a la postre, algo irremediablemente caduco, arcaico.

La otra cara de la moneda está en *Jules Cavallès*, quien continúa la tradición del pasado inmediato, sin sobresaltos ni demasías. Adquiere su formación en la academia Julien (1922), expone en los salones oficiales, hace su experiencia de muralista hasta que, desde hace varios años, ha conseguido una fama bastante difundida y apreciada.

J. C. pertenece al grupo de artistas que se ubican alrededor del año '30, surgidos en la entreguerra y que se los ha denominado "los pintores de la realidad poética", entre los que se distinguen los

nombres de Brianchon, Oudot, Legueult, Planson, Caillard, entre otros. Todos surgen del movimiento nabi y así son los que perpetúan y remozan los postulados estéticos de un Bonnard y Vuillard.

En J. C. el color es el elemento más importante y como alguien dijo, su sola idea-fuerza. Al igual que sus maestros, un enamorado de las vibraciones cromáticas, de las tintas puras, y aunque no demuestra una gran fidelidad al objeto natural, no deja de ser figurativo, pero descargando a los objetos de su sustancia material, dejando sólo el color transparente, sutilmente extendido, casi acuarulado. De ahí una superficial semejanza con Matisse, de quien ha tomado similares preferencias temáticas (naturalezas muertas con peces, flores, interiores con desnudos, ventanas abiertas al aire libre) pero sin llegar, claro está, al extremo de decantado refinamiento a que llegó el genial maestro de Cateau.

En realidad Cavallès, es una indudable figura de segundo orden, pero sólida, con todos los atributos de la buena pintura francesa. No es un creador, sino un pintor sensible, fino y talentoso y hasta cierto punto, personal si se quiere. Logra un espacio ficticio por la anulación de la perspectiva albertina, aunque conserva algunos elementos de la misma —líneas en fuga o la distribución de los objetos— intercalando en un mismo plano un plato, un jarrón y una tetera, que un leve dibujo al lápiz orienta y define en el espacio, pero es siempre la explosión del color saturado, el que atrae el ojo del contemplador, provocando una atmósfera de sonriente plenitud. Y aunque no innova, sabe dar esa buena pintura, sabía en su oficio, sentida en su limitación, inflexible en su buen gusto.

Lo que cabe cuestionar no son sus aptitudes personales para expresarse, de las que se halla generosamente dotado, sino su posición para crear un lenguaje de validez universal, en un momento de madurez física y espiritual para el autor, y a la que no parece querer renovar ni profundizar. Existe un indudable goce sensorial, ante sus cuadros, pero cuando se intenta calar más hondo, se descubre la insuficiencia de las ideas, pese a todo el arte suariorio de que se vale. Para quienes no se contentan con el simple cosquilleo de los sentidos, no puede dejar sino una nota de insatisfacción, esta pintura subjetiva que satisface a cierto tipo de burguesía internacional, que en el fondo no es sino expresión de lejanas (y cercanas) resonancias románticas. Lo que no es brindar, por cierto, una imagen a hechura y semejanza del mundo en que vivimos.

NELSON DI MAGGIO

LA ISLA

UN CUENTO DE

Marta Mercader de Sánchez - Alborno

Manuel iba al pueblo a almorzar con su familia. Su hermana había regresado de la capital. Barro, charcos, cunetas deshechas, mientras se piensa en el arreglo del motor, el baño de los ovejas, todavía por hacer, el alambrado roto.

Los perros comenzaron a ladrar antes de que apareciera el jinete en el recodo.

—Adiós, don Andrés, ¿qué anda haciendo por estos lados? —Manuel frenó en la huella. Encontrar a alguien en el camino era tan poco frecuente como un día sin lluvia.

—Me mandaron llamar de lo de Chamorro.

Andrés Lobos se había aperado como para un viaje largo. Llevaba al zaino del cabestro y sobre el recado del lucero estaba doblado el poncho grande chileno. El otro, a rayas color vicuña y castaño, le cruzaba al sesgo por el torso, y se anudaba en la cintura. La pavita de aluminio dejó de tintinear contra el flanco lustroso cuando detuvo el trote para saludar al del camióncito.

—¿Un arreo? Esta mañana lo vi a Argañaraz que pasaba para Rancho Hambre. ¿Van juntos?

—Ajá. Si se le ofrece algo por el otro lado...

El otro lado era la región de Río Grande, separada de la costa por la Cordillera.

Dígame a Marchietti que estoy esperando esa madera terciada. Con ella revestiría el interior de su casa. La quería confortable, abrigada.

La cara de Manuel era franca y accesible. En la nariz recia y el colorido lozano se transparentaba el legado de su madre vasca. Su hermana Marisa, en cambio, había heredado la tez cetrina del padre, y unos ojos y cejas renegridos como tienen a veces los hijos de Galicia.

—Va temprano al pueblo —dijo don Andrés, combando la derecha cerca de la boca para tapar la izquierda que intentaba encender un cigarrillo.

—Pero no sé a qué hora voy a llegar. Con estos caminos...

—Al Lucero no le parecen tan malos, amigo —Don Andrés mostraba su sonrisa socarrona en la cara achinada. Dos comisuras enormes, hondos surcos curvos, le bajaban desde las ventanillas de la nariz. Nadie sabía cuantas lluvias y cuantos vientos habían curtido su piel.

Cuando engranó la tercera, Manuel sacó la cabeza y miró hacia atrás, a ese criollo que se alejaba al trotecito, con el caballo de tiro y sus cinco perros seguidos, por la carretera rojiza, cordoneada de altas lenguas centenarias.

El sol estaba alto e iluminaba los geranios de la ventana, que Lola había plantado en latas de aceite.

—Ya habrán llegado los chicos —dijo don José Orduña, mientras

su mujer le alcanzaba un mate al negocio. Un morochito de párpados embutidos se probaba alpargatas en un rincón. —También las llevo.

Don José hizo un paquete con la camisa celeste, el dulce de batata, la botella de ginebra.

¡Tlín! —sonó la caja. —Gracias —dijo don José, metiéndose la mano debajo del cinturón que envolvía la parte más saliente de su cuerpo. Estaban solos una vez más, don José y su esposa. Con ella sí hablaba de los chicos, de lo que harían, de lo que dejarían de hacer, como si estuviera dando un gran rodeo a otro tema, quizá fundamental, pero que se le hubiera olvidado.

—Ninguno de los hijos salió al padre, ninguno. —En la voz de don José no había resentimiento, sino, tal vez, perplejidad, por esos hijos que se lanzaban por sendas que él nunca había soñado transitar. —Yo llegué a este país a los catorce años... Sus hijos sabían de memoria cómo un tío le había prestado las pesetas para embarcar rumbo a América, cómo había fregado cocinas y retretes hasta que después de mucho pudo instalarse por cuenta propia. Aquí los ojitos de don José se iluminaban. Eran épocas en que el azafrán español se vendía por monedas.

¿Nunca había querido regresar a los suyos, a esa aldea que Marisa imaginaba a la vera de una ría? Un hijo que abandona a su familia es una idea triste. Marisa había prendido un cigarrillo, y al sostener el fósforo encendido, había encontrado, al pasar, la mirada de ese hombre que medio siglo atrás llegara a las playas rioplatenses. Era su padre.

—Con la chatita no pondrán más de tres horas.

Pusieron cuatro, porque una rueda se hundió en el barro y Manuel, en medio del viento frío del Sudoeste, tuvo que pavimentar de ramas y piedras el trecho peliagudo.

—¡Manolo, Manolo, mirá, allá, un aguilucho!

Las dos alas en movimiento desaparecieron tras una copa enorme. —Allá, en el coihue.

—¿Qué bueno poder distinguir las especies, conocerlas, encariñarse con ellas", decía una de las voces interiores de Marisa, mientras acomodaba las manos debajo de los muslos, sobre el gastado cuero del asiento.

Manuel tomó la curva con volante firme. El esquivo afloraba en un inesperado risco, justo en

donde la escarpa no dejaba ver la continuación de la carretera.

—¡Ese es un carancho! —Ahora el camino corría horizontal, con un primer plano de arboleda y un segundo de cumbres verdinegras y nevadas. Manuel miró a su hermana para sonreírle abiertamente.

—Distinguir las especies, conocerlas, encariñarse con ellas, era un saber que seguían atesorando los iniciados.

—Para mí será siempre tan difícil reconocer un caiquén como para otros aprender las declinaciones griegas. —¿Qué diablos — se dijo, con plena conciencia de ese pequeño desquite destinado a reparar su amor propio. Y agregó. —Pero sabés, Manolito, cómo me gustaría tener más ojos para estas cosas.

—Mirá, un poco se nace sabiendo y otro se aprende —explicó el menor de los Orduña. Se había lanzado a caminar por la vida después que Marisa, pero había marchado por una sola senda, con una sola meta, y ahora su hermana lo veía seguro, palpando cada vez más la obra que de chico soñara, tal vez, y de muchacho concibiera.

Marisa apartó los pesados palos que hacían de tranquera.

Cabalgaban por el valle, por el mallín, detrás del cerro con Manuel. Juntaría lechuga rociada con la Josefa, traería el balde de la leche ordeñada por Ramón. También en Ushuaia había intentado esa nueva convivencia. Quería poner los pies sobre la tierra, afinarse, meterse dentro de la comunidad. Eso sonaba un poco, con todo, a receta. A veces, metida a codazos en el subte o el micro, sosteniendo a duras penas su equilibrio de la manija, colgante, leyendo al revés los titulares del diario extendido delante de una frente y unos pantalones, se le abría como una flor la plena vivencia de la soledad.

El viento que le voló el mechón de la frente, mientras miraba, quieta, sobre el estribo, la casa pintada de amarillo, al lado del

corral, venía de atrás del canal del Beagle, de mucho más allá, de un mar helado por el que flotaban témpanos como catedrales.

Estaban en la cocina cuando estalló la algarabía de la perrada. Dijo Josefa:

—Es el arreo que llega.

Cuando Marisa dió la vuelta al corral, el nubarrón grisáceo de las ovejas avanzaba, lento, por el camino, como una ameba que estirara sus pseudópodos. El Chico se adelantaba al piño y lo mantenía compacto, ladrándole, ya desde la izquierda, ya desde la derecha. El Gaucho saltaba zanjas, avanzaba y retrocedía, sin dejar un instante de azuzar a los animales con perentorios ladridos. Luego aparecieron Estrella, Clarín y el Pirata, cumpliendo a conciencia su celoso oficio de guardianes, agitados, jubilosos, con largas y rosadas lenguas colgantes.

El segundo piño venía al cuidado de los ovejeros de Argañaraz.

—Bee, bee, bee... No les valía ese balar. Los perros sabían manejar la estulticia del trolpel. Irían, gregarias, a donde quisiera el amo.

—¡Chico, Chico! ¡Gaucho! —Los silbidos de don Andrés ordenaban doblar al poniente. Allá atrás venían los dos arrieros, a pie, con los caballos de las riendas.

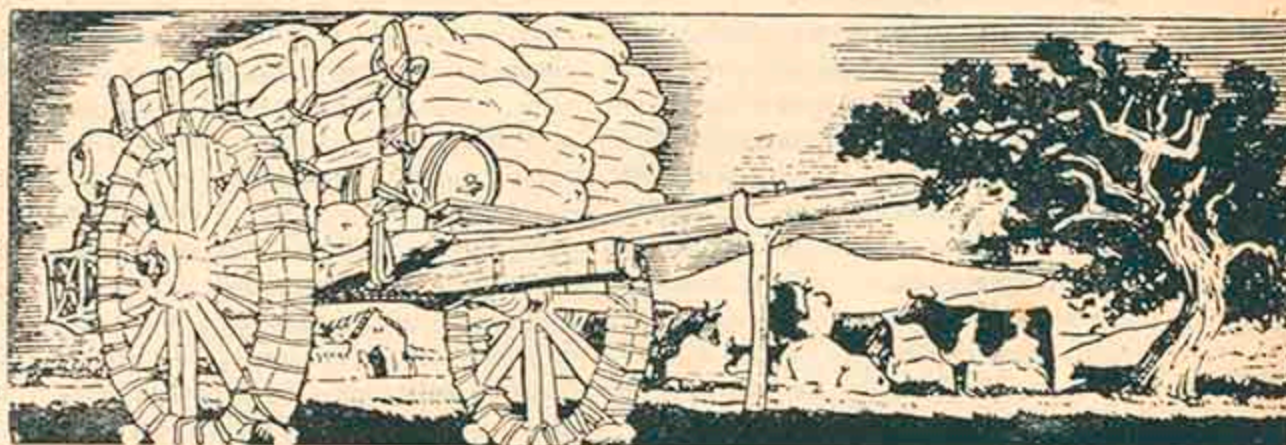
—¡Vamos, león, por aquí! —El Nato Argañaraz haría noche en frente, en el claro del bosque. No había capacidad para todas las ovejas en el corral de Orduña. No importaba. Era bueno fertilizar también el vallecito. Algún día sería quinta.

La manada avanzaba ahora por el sendero. Marisa, a un costado, ya podía ver la atropellada aflicción en los ojos tristes y en los hocicos tiernos y abiertos. —Bee, bee...! Se confundían, empujaban, embestían el alambrado. Un cordero gordo se cayó y quedó balanceado con las cuatro patas al aire. Don Andrés, siempre tranquilo, se le acercó y lo ayudó a ponerse en pie. Luego el hombre se quedó mirando cómo se perdía en el animato de la majada. Le dijo a Marisa —Hay que cuidarlos, sabe, cada uno de esos vale muchos nacionales.

Marisa había podido ver el vellón, abierto, fino, rizadito, hondo como para esconder toda la mano.

Una vez encerradas las ovejas en el corral, don Andrés cruzó pa-

(Continúa en la pág. siguiente)



(Viene de la pag. 3)

do y a los Campos de Concentración, difícilmente podrán convencernos a nosotros ni a aquellos que no hayan perdido todavía el más elemental sentido común.

La novela nos muestra a un Morel que, además de su idealismo, es un hombre de acción. No se resigna con la amargura del fracaso. Todavía va más lejos, cuando sus métodos pacíficos y de buena voluntad no dan resultado, permitiendo que a su acción se unan Waitari y sus amigos nacionalistas, pero sin hacerles ninguna concesión, sin darles oportunidad para que utilicen su popularidad como un medio de propaganda para sus fines mediocres. Morel tiene una inteligencia vigilante y demuestra conocer demasiado bien a los hombres. Sólo el sentido de la lucha que emprende, él solo al principio, pueden hacer creer en un estúpido humanismo fuera de toda realidad y sentido común. Los hechos se van concatenando de tal manera

(Viene de la pág. anterior)

ra ayudar al Nato. Clarín y Estrella, que venía en tres patas, habían querido echarse al lado de la casa, pero hacían falta todos los perros para vigilar de noche. En el bosque es fácil perder un animal.

Hans apareció silencioso, de entre esa tarde arbolada, de aire casi quieto y pastos temblorosos, y se sentó en el cerco. Ya habían comenzado a adelantarse las noches, por eso cuando el asado estuvo a punto, los cuerpos acucillados de Andrés, Argañaraz, Ramón, quedaban en la penumbra, mientras las caras recibían los destellos y el calor de las llamas. Marisa trajo lechuga fresca en una fuente enlodada.

—¡Sírvase, don Andrés.

—No gracias, el pasto es pa las vacas. A mí que me den capón y mate si hay que rociarlo de verde.

El facón, en la mano rugosa y oscura como corteza seca, también pareció ensangrentarse, al cortar, diestro, una costilla.

—No come nada usted. Tome ésta que está jugosa.

—No, no, de veras, ya he comido, gracias.

—Pero esta señorita es un alféñique. Tome, hágame el obsequio.

Marisa aceptó, sobre un pan, el pedazo de carne. El olor del capón se le pegaba en la nariz y le hacía subir un asco a la garganta. Por suerte estaban allí los perros que, en un disimulo, dieron cuenta del trozo. Si la carne había rodado por tierra, no les importaba. En eso su desaprensión coincidía con la de los amos.

Parábola de los elefantes

al correr el libro que al final sólo el grupo nacionalista de Waitari y los contrabandistas de armas están contra él. En realidad ocurre que los que quisieron utilizar al "pobre idealista" fueron utilizados por él. El idealismo de Morel es activo y vigilante, raramente recurre al discurso y si a la astucia. Es como si no quisiera negar a nadie su definitiva posibilidad de recuperación, una forma de ponerse en paz con la conciencia. ¿No es esa paz la que consiguen Minna, Forsyte, Abe Fields? Al lado de Morel se revelan a sí mismos en una dimensión extraordinaria de la que apenas si tuvieron indicio antes.

Hay que señalar, finalmente, que si Morel está concebido literariamente como un héroe activo y un poco solitario, carece de morosidad, de patetismo. Es un hombre optimista, fundamentalmente convencido de lo que hace, lúcido y sencillo. Sabe lo que nuestro

mundo civilizado va perdiendo y lo que con él pierde el hombre de nuestro tiempo, es decir, que conoce la perfecta situación del contorno y le busca una solución propia, en escala humana, porque no es un egoísta y sabe también que su libertad es imposible sin la libertad del prójimo. Así lo vemos evolucionar desde la guerra de España, tal vez desde antes. En este sentido se separa del "extranjero", del héroe absurdo destinado al suicidio o a la muerte y que fué el personaje más importante de los años que siguieron a la segunda guerra mundial. Tampoco es el héroe trágico de Malraux, atosigado de problemas y contradicciones, demasiado imbuido de conflictos ideológicos. Es, quizás, la síntesis necesaria entre los dos, un hombre nuevo para un tiempo nuevo.

(1) "Les Racines du Ciel" por Romain Gary, Ed. Gallimard, 1956.

—Así que la tenemos de nuevo por aquí. ¿Por mucho tiempo?

—Vino llena de entusiasmos, pero me parece que se le ha agudado muy pronto.

—No digas eso, Manuel. Sabes que me parece espléndido.

—Aquí somos medio salvajes, ¿no? —dijo don Andrés. Agazapado, la boca grasienta, la boina puesta, comía con parsimonia y digería con facilidad. Necesitaba ese puñado de proteínas para las interminables cabalgatas, para dormir sobre el recado y bajo el cielo, para endurecer su caparazón y poder abrirse paso en el monte y no sentir las lluvias, las nieves, el viento, el granizo.

La charla siguió. Había que enterarse un poco de lo que pasaba por el otro lado.

—Al Chino Benítez le llevó medio rancho la corriente.

—Los castores construyeron un puente en el arroyo y le inundaron el sembrado a Retnanski.

—¿Al polaco?

Era una maravilla cómo trabajaban los castores.

—¡Bichos más dañinos!

Maravilla era también que esos hombres se dedicaran, con diligencia de perro ovejero, con tesón de pastor, a construir casas y hacer corrales y arreglar caminos y plantar postes y hachar árboles. Maravilla era, con la inclemencia de la Tierra del Fuego. Marisa conocía el esfuerzo, le dolía, pero no lograba comprender para qué, para qué.

Hans no tenía quien lo ayudara, salvo la pareja de yugoeslavos. Era

difícil encontrar brazos fuertes y gentes con ganas de sacar el campo a flote. A través del verano, Marisa escuchó sus pocas confidencias. Cierto que el campito era todavía fiscal, pero algún día el sol iluminaría techos de tejas, la casa de la peonada, el nuevo galpón de esquila, el frutillar y las frambuesas gordas, granates... Hans pensaba introducir una punta de mejoras. Sus ojos teutónicos miraban la cara de la muchacha. De medio perfil mostraba un óvalo afinado en el mentón, con una muesca de graciosas curvas a la altura del ojo. En esa cara Hans había descubierto el interés, la admiración, el asombro por sus esfuerzos. Pero una tarde ella le dijo:

—El miércoles me voy.

—¿Por qué por qué, Marisa?

El proyecto era vago, la decisión, completa. No era el frío afilado, la tensión, el hambre, la vigilia, la lucha cuerpo a cuerpo con la tierra y el aire. Marisa recordó a Manuel. ¿Qué decisión, qué voluntad señora le serenaba el ánimo a ese hermano joven y pujante? Comprendió. Lo vio sabedor, rico en sus lindes. Él había encontrado sus fronteras, como Hans, quizás como su padre. La isla casi desierta era su casa, y allí viviría abrigado por su calor de hogar, a pesar de los vientos y las nieves. Ella, en cambio, se diluiría en el desierto de la capital, sin límites, abigarrado e informe; pero allí estaba su búsqueda incesante y su soterrada estrella polar, que algún día brillaría.

—Me voy, porque no he llegado a ninguna parte.

librería atenea

colonia 1263 tel. 83200

obras de

pedagogía

teatro

cine

música

artes plásticas

literatura

ciencias

textos universitarios

María Luisa Orduña vio correr el pedregullo de la pista, achicar-se el edificio de dos pisos, minimizarse los mecánicos que habían quedado en tierra. La bahía de Ushuaia se desplegó entonces como un enorme mapa en color. La península avanzaba hacia la isla Navarino entre un azul verdoso. La Hoste, nevada, solitaria, emergía de las brumas de la mañana. En un instante, pareció que los picos a ambos lados iban a aplastar las alas del avión. Quedó atrás, no obstante, todo el cordón transversal, para dar paso luego al lago Came, que alargaba su lengua inmensa hasta Chile, Los bosques alternaron con pantanos, mientras la costa se hundía en un fango parduzco. Después sobrevolaron el Océano.

Las aguas estaban mansas, las olas, se repetían, apenas encrespadas, pero esa misma calma, podía esconder y traslucir, a la vez un profundo desasosiego en el vientre del mar. Atrás quedaban los incansantes momentos acumulados que, como esa nube que iban costeano, se diluirían en la memoria. ¿Sería un pedacito de Atlántico o de Pacífico ese cirro barbudo, ese mechón de lana cardada que se deshilachaba al lado de la hélice?

La Tierra del Fuego quedaba ya muy atrás. El aire enrarecido y el vaivén de las alturas empujaban a Marisa hacia el sopor. Dormitó, entonces, repitiéndose, inesperadamente tranquila: "Yo también poblaré mi isla; cuando la encuentre, yo también poblaré mi isla".

MARTA MERCADER SANCHEZ

ALBORNOZ

Poesía Uruguaya

El Rostro Desnudo

por Saúl Ibargoyen Islas

EN 1954, Saúl Ibargoyen Islas publicó "El Pájaro en el Pantano", su primer libro contenido 82 poemas (casi todos de 1953), de los cuales los menos malos no pasaban probablemente de seis. Ignoramos el destino que tuvo tal publicación. Realmente no nos interesa desde mediados del año pasado, fecha en que S. I. I. edita su segundo libro, "El Rostro Desnudo", excelente colección de 18 nuevos poemas.

No es ninguna novedad que el primer libro de un autor valga literariamente poco. Pasado el cuarto de hora de fervor adolescente en el que se le suele dar a luz, aquellos balbuceos destemplados horrorizan más tarde al mismo autor, obligándole a realizar esfuerzos por ocultar su obra en el olvido. Esto no es, repito, un fenómeno raro.

Lo curioso en el caso que nos ocupa, pues, no atañe a "El Pájaro en el Pantano"; lo sorprendente es que a S. I. I. le haya bastado el corto plazo de dos años para superar, con el segundo, su primer libro, al extremo de sugerir al lector que "El Rostro Desnudo", lejos de continuar la obra comenzada, ha sido escrito por otra persona.

En efecto, estos nuevos poemas concebidos con gravidez mental y buen gusto nos muestran el juego vivo de la emoción, la justeza expresiva, el vigor poético y el ritmo que se hacen necesarios para considerar poema a un rímico de versos. Han sido escritos, además, con sencillez y ahorro; pero no están desprovistos de imágenes. El lenguaje, sin el adrezo sonoro y vacío que usara el autor en sus comienzos, ha ganado profundidad y altura. Todo el libro tiene una fluida unidad de estilo, y las convenientes variaciones que exige la adecuación al tema, en ningún momento velan la firme silueta de la personalidad creadora.

Realmente dan tentaciones de seguir transcribiendo. Ilustremos lo dicho con algunos ejemplos.

Hace dos años, decía S. I. I. (Poema 17):

Neptuno pleno que en tu tridente apolizas
un salvaje lucubrará de albas nereidas
ahora dice (Poema 2):
Toda mi sabiduría puede navegar
limpiamente
en una gota de lluvia.

Tecum Uman

por U. González Poggi

CON ocho poemas, acaba de publicar Agón este cuaderno de U. González Poggi. Sin entrar en minucias retrospectivas, puede decirse que la endeblez de ésta, su última producción, no añade valores sustanciales al resto de los trabajos éditos de este autor.

"Tecum Uman" es una más de esas obras que, ya en verso, ya en prosa, periódicamente pretenden reflejar el espíritu y la problemática de América en base sólo a palabras que aluden a sus accidentes históricos, geográficos, étnicos y descripciones de flora y fauna regionales, salpimentadas de voces indígenas. La crítica de este fatigado tránsito, tan ajeno a la consustanciación del artista con la esencia del asunto tratado, ha sido dicha y repetida hasta los límites. Sin embargo, se insiste tanto como se fracasa. La causa de esto último reside, ocasionalmente, en una desmedida ambición por los grandes temas, a los que se accede sin contar con el profundo arraigo de los mismos en la sensibilidad. No olvidemos que lo que el sólo saber puede informarnos del Ande, del indio o del quetzal, no constituye poesía "per se", aunque sea materia poe-
tizable.

Otras veces los medios de expresión de que se dispone, por obligada economía, son insuficientes para traducir en poemas la grandeza de lo sentido. Ya sea una u otra la razón, lo cierto es que los poetas "americanistas" suelen dejarnos muchas veces vacíos de lo que generosamente nos prometen. En nuestro país hay antecedentes de obras con títulos pomposos y pretendidamente poéticas, que jamás trascenderán la gloria doméstica que los amigos de los autores hayan decidido concederle. Muy otros, por cierto, son los ejemplos de buena poesía americanista debida en ocasiones, entre nosotros, a las plumas de Emilio Oribe, Sabat Ercasty o Silva Valdés.

En nuestra opinión U. G. P., al margen de la escasez de recursos poéticos que pone de manifiesto en su última obra, no ha acertado con el tema.

Oigámosle hablar del maíz (pg. 12):

En esta edad de vuelos,
las razas se nos quedan
muy lejos de sus límites...
¡Las razas! ¡El maíz!
Si muy cerca se siembra,
confunden, los distintos,
igual furia de amor!
¡Tal aprendí sembrando!
Cuando Envidia y Mentira,

se hartaron de despojos
y sobre mis palabras
echaron los desleales...
¡Volví a sembrar maíz!

¡Las lluvias les dejaban
a las hojas, temblando,
un delirio de piedras
y de plumas...!

Las hojas del maíz
se abrían, florecían,
alto, florecerán
¡florecerán noche y día,
como un ejército leal,
con la paz, con la vida
apoyada en el hombro!

En el "Canto General", Neruda, sin tantas admiraciones, había dicho de ese mismo maíz americano:

Como una lanza terminada en fuego
apareció el maíz, y su estatura
se desgranó y nació de nuevo,
diseminó su harina, tuvo
muertos bajo sus raíces
y, luego, en su cuna, miró
crecer los dioses vegetales.

No pretendemos establecer comparaciones valorativas entre U. G. P. y P. N.; a pesar de ello cabe señalar la pobreza de lenguaje poético de que se hace gala en "Tecum Uman". Son ejemplos:

Calamareños
se desintaban
los noticieros... (pg. 4)

¡Dadme las mieles
del espíritu, sus brazos o sus besos!
¡Dadme los albedrios
del hombre verdadero!
...Que la verdad rompe los ojos,
oí de mi pueblo. (pg. 4)

¡Si, a la hora de las injurias
de los salvavozos,
del "profetiza quien te pegó",
escuchamos algo parecido
a codicia, a crimen, a piratería
imperial en el Caribe...! (pg. 10)

Las plantas ¡mellieceras!
¡Como un fértil rebaño
de ovejas virgilianas! (pg. 13)

Por allí dimos con la fábrica
que habían librado
las piquetas de la lluvia
en sus campañas arqueológicas (pg. 15)

¡Mirad la zarza bíblica,
fuego sagrado,
no consume el espíritu
le está dando
su verdadera vibración,
el verdadero ámbito!
¡"Las ideas no se degüellan,
bárbaros"! (pg. 18)

En la Noticia preliminar que abre el libro, los editores confiesan su intención de que los poemas de "Tecum Uman" "puedan contribuir a la causa de América" Mucho nos tememos que así no sea.

E. U.

"LAS METAMORFOSIS DE PROTEO"

Un nuevo libro de Guillermo de Torre

A cinco años de distancia de "Problemática de la Literatura" (Losada, 1951) nos ofrece Guillermo de Torre, bajo el título sugestivo de "Las metamorfosis de Proteo", (1) esta nueva obra que, como aquella aborda con carácter crítico los diversos aspectos de la creación literaria. En "Las metamorfosis de Proteo", sin embargo, la estructura es menos barroca, también menos densa, es cierto, que en el libro anterior. Allí expuso Guillermo de Torre lo que eran entonces los problemas del escritor, sacudido como nunca por solicitaciones apasionantes y hasta extra-literarias: la política, la lucha de clase, la revolución. Fué una demostración de sagacidad vigilante, una obra de crítico alerta a todas las corrientes de ideas, a todas las manifestaciones del pensamiento y la producción literaria, artística y filosófica. Tal vez el único reproche que pueda hacerse a dicho libro, a pesar de su evidente coherencia entre el enunciado del título y el contenido de sus páginas, es que la profusión de datos, referencias y nombres perjudicaron el resumen, el necesario concentrarse en una conclusión central que fuera el criterio o la posición del autor. No es que éste criterio o posición estuviera ausente en la obra, pero sí disperso, deshilvanado. También es posible que el autor no pretendiera precisamente llegar a una conclusión y si ofrecernos un panorama lo más vasto posible del tema. Quizás la clave esté dada en estas breves líneas del prólogo a "Las metamorfosis de Proteo": "...De ahí que el crítico no solamente varíe y multiplique los ángulos de enfoque, sino que, en

cierto modo, aspire a metamorfosearse él mismo, proyectando pluralmente su subjetividad, ya que sin cierto desdoblamiento y simbiosis espiritual no hay penetración ni comprensión valde-
deras".

El nuevo libro que Guillermo de Torre nos ofrece ahora recoge sustancialmente buena parte de la producción de su autor dispersa en revistas y publicaciones de todo el mundo. Reunidos por temas de evidente afinidad, esos ensayos se insertan en las diferentes partes del libro sin forzada continuidad. Es el peligro que no siempre logran sortear felizmente tantos "ataedores de cabos sueltos". También es evidente que los materiales que de Torre destina al libro tienen la calidad y densidad que los hacen merecedores a la categoría del libro, a una permanencia y unidad que no pueden darles las hojas volanderas de las revistas y periódicos.

La primera parte, "Dialéctica del Tiempo", vuelve a enfrentarnos con un tema que ha sido y es objeto de múltiples debates entre los escritores de hoy. El tema de la rebelión. Según de Torre "la posición ambigua del escritor, del artista contemporáneo" es "una sublevación profunda, casi instintiva, contra la sociedad, y la vaga nostalgia de una comunión plural". Es que el artista aspira a instaurar y vivir en un orden distinto al que impone una sociedad fundada en la autoridad y el conformismo. Pero esta aspiración no da siempre como resultado la lucidez en la acción, en la elección de los medios. ¿Puede señalarse equivocación más tremenda que la de tantos escritores contemporáneos embande-

rados tras las consignas del stalinismo? El autor glosa con simpatía una de las obras fundamentales que se ha escrito sobre el tema últimamente: "El Hombre Rebelde", de Albert Camus. Y si concluye aceptando que pudiera darse el caso de una comunidad o una sociedad viviendo sin espíritu de rebelión, en el más anodino conformismo, afirma que "ningún arte, ninguna literatura puede seguir viviendo sin un fermento de insubmisión, so riesgo de marasmo o acabamiento".

De cuatro partes más se compone el libro de Guillermo de Torre: "Valoraciones contemporáneas", "Miradas a extramuros", "Acercamiento de los Clásicos" y "Flechas". Debemos destacar por su importancia, en la segunda parte, la que está dedicada a José Ortega y Gasset y el no menos valioso ensayo sobre Juan Ramón Jiménez. Breve, sin embargo, e insuficiente en cuanto a información nos parece el estudio sobre el poeta Miguel Hernández, muerto en la Cárcel de Alicante en 1942. Algún día alguien habrá de acometer, desde dónde pueda hablarse libremente, la tarea de estudiar como se merece la poesía y la obra de Hernández, ya que el libro biográfico que le dedicara en 1955 Juan Guerrero Zamora, por las circunstancias en que fué escrito y publicado, no da idea cabal del poeta ni de su poesía.

En "Miradas a Extramuros", parte tercera del libro, merecen una especial atención los capítulos dedicados a Gide y Rimbaud y, por su agilidad y humor, el que se intitula "Leyenda y Realidad de Saint-Germain-des-Prés". También como a vuelo de pájaro nos ofrece de Torre, en la parte siguiente, dedicada a evocar algunos clásicos, una visión de la casa y el ambiente del Madrid de Lope de Vega, cerrándola con unas agudas notas en torno a Goethe. El libro termina con un breve Balance del medio siglo europeo en el que se consignan prolijamente los nombres y las tendencias más significativas que le han dado color y sabor a nuestro tiempo, por tantos motivos tormentoso e incitante en su babelismo y dramaticidad.

Interesante publicación que pone de manifiesto el esfuerzo y entusiasmo del referido grupo teatral independiente de Bolivia. Una importante característica de esta revista es la de publicar en cada uno de sus números una obra de teatro, muy bien elegida, completa. Las correspondientes a estos dos primeros números son: "La Zorra y las uvas", de G. Figueiredo, y "Todos son mis hijos" de Arthur Miller. Además incluyen artículos, conferencias y ensayos sobre teatro de Louis Jouvet, Jean Louis Barrault, R. González Pacheco, Richard Boilevsky, Charles Antonetti y José Lillo.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

:: "Témoins", Zurich, Suiza. - Dirigidos por J. P. Samson, estos interesantes cuadernos trimestrales ofrecen un material de crítica social y literaria de gran actualidad. En el número últimamente recibido se publican trabajos de homenaje al pueblo húngaro entre los que se destacan las firmas de André Proudommeaux e Ignazio Silone.

:: "Tiempo de América", Nº 2, Buenos Aires. - Esta notable publicación ofrece un excelente material en el que se destacan: "Las transformaciones del hombre", por Lewis Mumford; "Nerón y los demagogos", por Germán Arciniegas; "Dylan Thomas", por Raúl Gustavo Aguirre y otros artículos firmados por Alberto Sartoris, Juan Carlos Paz, Víctor Iturralde, Boleslao Lewin, etc.

:: "Nuevos Rumbos", Santiago de Chile. - Ofrece en su último número información sobre el movimiento social chileno y especialmente sobre los acontecimientos que sacudieron a aquel país hace poco tiempo.

:: "Poesía Buenos Aires", Nº 24, Argentina. - Contiene un sugerente ensayo de Jean Cassou y colaboraciones de J.J. Manauta, F. J. Madariaga, Héctor Maldonado, Raúl Gustavo Aguirre, R. Alonso, Natalio Hoesman, Francisco Urondo y J. A. Barceló.

:: "Idea", Lima, Perú. - Que prosigue su ya larga labor de extensión cultural americana, publicando importante material sobre artes y letras.

:: "TEATRO" Publicación del Conjunto Teatral "Nuevos Horizontes" de Tupiza (Bolivia) Números 1 y 2.

Interesante publicación que pone de manifiesto el esfuerzo y entusiasmo del referido grupo teatral independiente de Bolivia. Una importante característica de esta revista es la de publicar en cada uno de sus números una obra de teatro, muy bien elegida, completa. Las correspondientes a estos dos primeros números son: "La Zorra y las uvas", de G. Figueiredo, y "Todos son mis hijos" de Arthur Miller. Además incluyen artículos, conferencias y ensayos sobre teatro de Louis Jouvet, Jean Louis Barrault, R. González Pacheco, Richard Boilevsky, Charles Antonetti y José Lillo.

B. M.

(1) Losada, Bs. As.

GRUPO DE REDACCION

Benito Milla - Ernesto Maya (h.)

J. Carmona Blanco - Emilio Ucar

DIRECTOR RESPONSABLE

Benito Milla - Francisco Vidiella 2375 Ap. 11

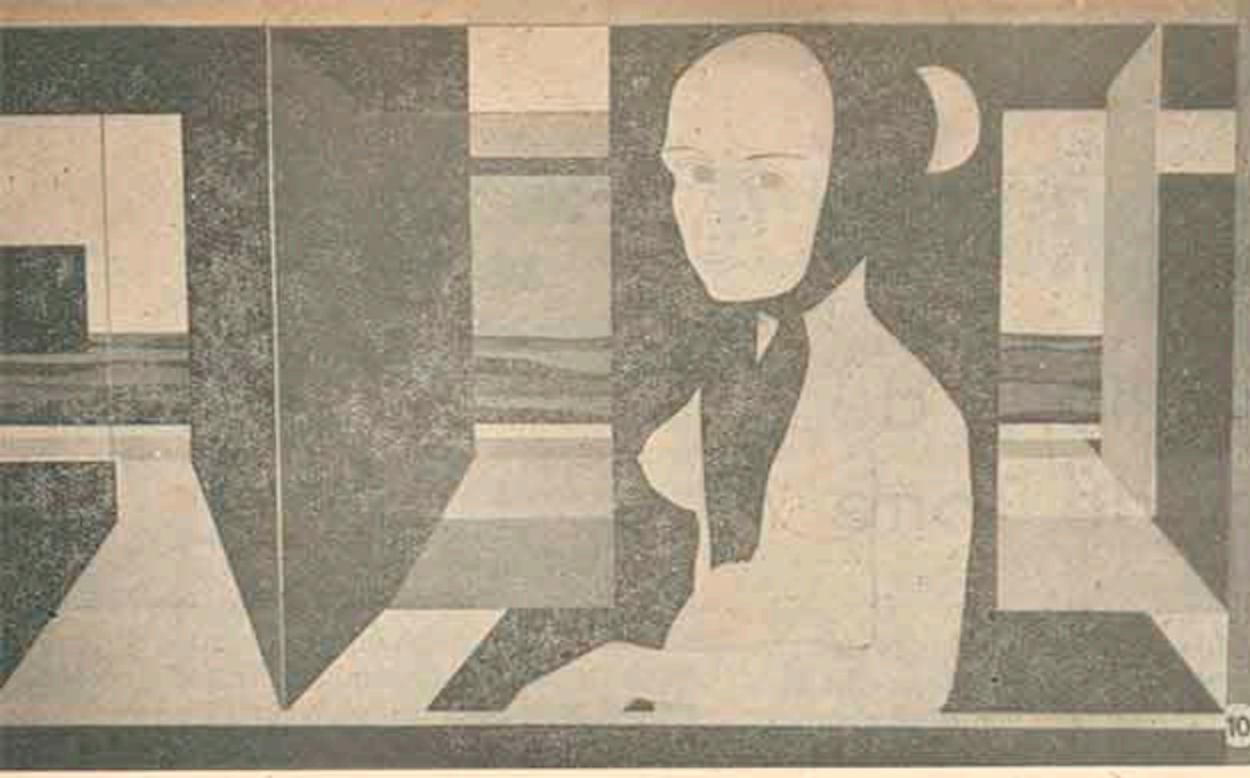
REDACCION - ADMINISTRACION - DISTRIBUCION

LIBRERIA ALFA - Ciudadela 1397 - Montevideo

(Uruguay)

Publicación trimestral

Precio de venta \$ 1.00



Giorgio Lao

Dos Generaciones Pictóricas

Giorgio Lao y Jules Cavallés

por NELSON DI MAGGIO

Inaugurando su temporada anual de exposiciones, la *Galería Moretti* abrió sus puertas con una muestra de *Giorgio Lao*, pintor italiano de 22 años, que reside en el Uruguay desde el '53. Posteriormente lo sucedió, *Jules Cavallés* pintor francés nacido en 1901.

De uno a otro, no sólo existen diferencias de generación, sino también una diversa posición frente a los problemas artísticos. La confrontación inevitable de ambos valores, permite hacer algunas observaciones sobre sus particulares maneras de expresar la realidad actual y darle una imagen, en consecuencia.

Giorgio Lao ha tenido una trayectoria aparentemente contradictoria y ha quemado etapas muy rápidamente. Una de sus primeras obras —que hasta el momento no ha salido de su taller— es un pequeño retrato realizado alrededor de 1948-49, en el que se manifiesta una noble influencia del *quattrocento* italiano en la manera de componer y resolver la figura, a la que agrega un contenido actual, por la inclusión de elocuentes elementos de deformación. En esta obra primeriza y adolescente, se encuentran en potencia, las dos orientaciones que asumirá posteriormente: por un lado, un sentido de la abstracción formal, la búsqueda de lo esencial, poniendo el acento no tanto en lo que siente como en lo que piensa; la forma es construida lo más rigurosamente posible, existiendo así una indudable actitud clásica. Por otro lado, pugnan por manifestarse

la vitalidad de sus sentimientos, tratando de romper y/o flexibilizar, esa férrea estructura inicial que, a través de una línea cerrada que se convierte en límite de las formas, trata de liberar.

Un período inicial de su carrera se ubica en el año '53 con *Mujer brasileña*, donde abandona la sujeción al modelo natural, para componer por medio de planos bien delimitados y trazos gruesos muy dinámicos, una estructura rítmica de colores potentes y hasta con cierta vibración sensual. Ya se advierte al dibujante diestro y seguro, capaz de construir con envolventes arabescos y sintetizar con ejemplar capacidad, sin ser esquemático.

Luego se nota un cambio de actitud por la influencia de Picasso a través de Guttuso, en la serie de grandes cuadros donde compone con sentido monumental y procesional, figuras diversas según un dibujo quebrado y dinámico, con abigarrados planos que se superponen, dando una gran movilidad a la superficie, pero que agregan también caos y confusión al asunto que se quiere narrar. Su preocupación está más cerca de lo puramente experimental, pues trata de resolver la manera de adecuarse a una expresión mural. En la medida en que limpia sus cuadros del exceso de pequeñas estructuras y concentra su visión en un caballero, un cura o unas flores, su imaginación parece más fértil, más personal, más sensible y cercana a un impulso lírico, que, ocasionalmente se contamina de un

infrarrealismo demoníaco e inquietante. Simultáneamente coexiste cierto sentido obsesivo por las especulaciones de una realidad soñada, con extrañas asociaciones y oscuras palpitaciones de un expresionismo personalísimo. Más que la realización descuidada, el desprecio casi irritante hacia "la belle matière", la displicencia por el rigor y la severidad, hay que observar la turbadora atmósfera poética que consigue a despecho de sus descuidos (deliberados o no) formales. Una obra —*Cura con naranja* (1955)— condensa y concilia tan opuestas actitudes, su desordenada fantasía y su libertad y rigor formales.

En la muestra que realizara en la *Galería Moretti* en marzo-abril de este año, presentó doce retratos, que lo emparentan con el ya mencionado de los años 1948-49. No sólo la tradición renacentista comienza a actuar en el ánimo del artista, también la del período gótico y arcaico.

Hay quienes sostienen que lo arcaico es un estado preparatorio de una actitud clásica. En ese hieratismo y en su dureza expresivas, hay sin embargo un fin y no un principio. En G. L., ese concepto relativo de lo arcaico se da como un ir hacia las formas primitivas para inspirarse en ellas, no como

formas, sino como punto de partida para el logro de nuevas formas. Más que arcaico es arcaista (como el arte etrusco para Campigli o el fetiche negro para los cubistas) y no copia antiguas formas sino que adopta su espíritu para la invención de otras nuevas. Aquí esa búsqueda de lo primitivo está en función de una idea como en el clásico, pero en lo arcaístico la idea es gruesa, sin que adquiera las matizaciones que una mayor experiencia puede dar.

De acuerdo a esto, G. L. ha e una curiosa simbiosis de clasicismo y arcaísmo, a través de doce temas sobre retrato. Retratos severos, abstractos, donde el retrato importa poco, o mejor, importa como punto de apoyo para la creación de un mundo cerrado, finito. En verdad no son retratos (tan despojados de carnadura humana están) y más bien apuntan hacia sentimientos generales, independientes de los individuos mismos. Más que retratos, son una idea de retratos o de referencia ideal al retrato.

A la vez que busca en el pasado, una fuente de inspiración, no se queda en él, sino que lo enriquece con su sentir de hoy. Grandes sintensis en el dibujo, que, como una sobre-estructura se desprende

(Continúa en la pág. 15)



Jules Cavallés