

deslinde

5

Montevideo

literatura artes literatura artes literatura artes literatura artes literatura

ARTE y vulgaridad

por HERBERT READ

La antítesis de la belleza es la fealdad. Pero si el arte, como he sostenido consistentemente, es un concepto distinto al de belleza, y puede hasta incluir la fealdad, es lógico preguntarse cuál es entonces la antítesis del arte. Me parece obvio que se trata de la vulgaridad. La vulgaridad, como dijo Oscar Wilde (o pudo haber dicho), es el único pecado. El punto de vista opuesto lo sostiene George Robey, el cual confiesa en sus recuerdos (Looking Back on Life - "Mirando hacia atrás la vida"): "Creo en la vulgaridad honesta. Como lo hizo Shakespeare; y si él no supo distinguir, nadie ha sabido hacerlo nunca en la tierra... La vulgaridad honesta es el más fino antídoto que conozco contra la hipocresía de hoy día". De manera que aparentemente no se trata de un asunto simple. La vulgaridad no es un problema meramente negativo. Hay vulgaridad honesta y existe otra clase de vulgaridad, presumiblemente deshonesta. Y la vulgaridad honesta consiste en saber, como Shakespeare, distinguir. Quizá si consideramos el problema desde el punto de vista de las artes plásticas logremos iluminarnos.

Vulgaridad, en su significado original, quiere decir gusto del vulgo, es decir de la masa de público común o no educado. Mas hay buen gusto y mal gusto; y que el gusto del público común no es siempre malo está probado por toda clase de artes folklóricas, que son generalmente no sólo de buen gusto, sino muy superiores, en ciertos períodos, a los productos adulterados del gusto cultural. No es posible hacer, por lo tanto, una división de clases a propósito de la vulgaridad. Existe mal gusto en cualquier estrato de la sociedad. Dudo de que algún período de la historia haya estado libre de él. Pero afortunadamente las artes más vulgares perecen. Aunque quizá hubiese algo que decir sobre la conveniencia de preservar algunos especímenes en algún Museo de los Horrores, en el cual toda persona dedicada a la producción de objetos de uso y ornamento debería ser inducida a dedicar un período penitenciaro o de aprendizaje. Actualmente tal museo existe, o existió, en Stuttgart, Alemania. Comprendía una sola sección del Museo, y la elección de objetos no era impecable, (había otros más apropiados en otras secciones del Museo). De todos modos, ceniceros con formas de water-closet, rollos de papel higiénico impresos con motivos patrióticos, jarras de cerveza con la forma de Bismarck (o de Hindenburg) eran algunos de los objetos más memorables entre los exhibidos.

(Pasa a la 3ra. pág.)

en este número:

Trabajos de: Herbert Read - Curzio Malaparte - Raúl Gustavo Aguirre - Benito Milla - Alex Pereyra Formoso - Ernesto Maya (h.) - Luis V. Anastasia Sosa - J. Carmona Blanco - Emilio Ucar - Francisco Mazza Leiva - Andrés de Armas - Antonio Muñoz.—
Poemas de: Juan Cunha y Ramiro de Casasbellas.
Notas - Libros y Revistas.



LA MUSA DORMIDA, de Brancusi

UN PERRO COMO YO

por CURZIO MALAPARTE

Si yo no fuese un hombre, el hombre que ahora soy, quisiera ser un perro. Pero no para ladrar y morder, sino para parecerme a Febo. Quisiera ser un perro como él: pelo raso, de un pálido color lunar, manchado aquí y allá de zonas rosadas, vientre flaco, piernas estiradas y musculosas, una cabeza fina y larga, orejas puntiagudas y ojos azules. Y quisiera recorrer las tierras, entrar en los bosques, en los ríos, en los prados, en las montañas, poseer la naturaleza con otros sentidos que aquellos con los que la poseen los hombres. Poder inventar el mundo e intentar, de esa manera, corregir los errores de la Creación, pero no según los hombres, sino desde el punto de vista de un perro. Porque yo quisiera ser perro por lo que tiene el perro de más animal, y por todo aquello que en él revela un instinto extraordinario, muy diferente al del hombre, una dignidad, una libertad, una moral distintas.

Salir antes del alba para cazar en los bosques, en las marismas, persiguiendo los olores tendidos en el aire como invisibles hilos; husmear las trazas que imprimen

las alas de los pájaros en el viento vivo de la mañana y las huellas leves y triangulares de sus patas diminutas y rosadas en el azul y el verde suspendido sobre los prados y los ríos; el aroma lejano de las fogatas de enebro sobre las montañas, el sabor fuerte del mar. Y, de vez en cuando mirando a

(Pasa a la 2ª pág.)



Malaparte en la isla de Lipari

UN PERRO COMO YO

(Viene de la 1ª pág.)

mi alrededor, gozar no solamente de panoramas de nubes, de montañas, de llanuras, sino también de panoramas de olores: no el bosque, sino el olor del bosque; no el camino, sino el olor del camino. El olor de los montes allá, pero no los montes. El olor del carretero y del caballo sobre la carretera polvorienta, pero no el carretero ni el caballo. Admirable dignidad la del perro ante la naturaleza: una actitud que yo definiría como viril, una actitud estoica que revela no solamente la serenidad de una razón ajena a los pretextos pintorescos y sentimentales, experta en el descubrimiento de las imágenes falsas, sino una sabiduría suprema, un perfecto equilibrio de los sentidos, una neta conciencia de su propio ser en relación con el mundo inquieto y romántico de la naturaleza.

Una naturaleza rica en olores, no en colores; en rumores, no en imágenes. Justamente caracterizada por su armonía sin forma. Así evitaria yo el peligro con el que tropiezan los hombres; ser traicionados y corrompidos por lo que ellos llaman la belleza. Que la hierba susurre, que el agua del arroyo se deslice limpia entre las orillas floridas, que las hojas murmuren en el viento alegre, que los árboles, las montañas y las nubes irrumpen en el aire transparente: yo no tendría que defenderme contra las artes mágicas de la naturaleza, contra las apariencias falsas que crea y destruye sin cesar, ni contra los sentimientos que despierta en el alma humana. Pero recorriendo libremente los verdes bosques, los herbazales, las aguas dichosas, solamente obedecería a la fuerza íntima del animal y solamente contaría para mí el ritmo de mi sangre, la elástica rapidez de mis músculos. ¡Qué digna de noble envidia es esta libertad del perro frente a los artificios de la naturaleza y su extraordinario poder de elegir libremente! Y aunque parezca que el perro depende del hombre, del que es esclavo, su destino es autónomo, libre y solitario.

De mi amigo Febo, mucho más que de los hombres y de su cultura y vanidad, he aprendido que la moral es gratuita, un fin en sí misma, que no se propone siquiera salvar al mundo. Solamente crear siempre otros pretextos sobre su propio desinterés, para su libre juego. El encuentro entre un hombre y un perro es siempre el encuentro de dos espíritus libres, de dos formas de dignidad, de dos morales desinteresadas. El más gratuito de los encuentros. Y no hay un sólo momento de mi vida del que guarde un recuerdo más vivo y más puro que de mi primer encuentro con Febo.

MALAPARTE

Como todo escritor de talento que se ha mezclado a la política, y sobre todo a la turbia política europea de entre dos guerras, Malaparte conoció una fama extra literaria que tendía, naturalmente, a confundir los valores. El no dejó de contribuir con sus actitudes a dicha confusión.

Su obra más conocida participa por igual del reportaje y la ficción. Esa obra está representada por "La Piel" y "Kaputt", dos libros que han recorrido el mundo. La objeción mayor que se le puede hacer a esos libros es el tufo sensacionalista que despiden, su evidente propósito de escandalizar. Malaparte era ya ducho en el periodismo cuando los escribió. Naturalmente, como testimonios ninguno de los dos parece ser lo suficientemente sincero para ser tenido en cuenta.

Está, también, antes de eso, el Malaparte sagaz que hace una rápida carrera en la literatura política con un solo libro: "Técnica del Golpe de Estado". Se dice que fue el libro que inspiró a Mussolini. Últimamente se ha dicho que es el libro de cabecera de Mao Tse Tung. Tanto monta, monta tanto.

Pero antes, todavía, está el otro Malaparte, el escritor, el poeta. Casi nadie ha señalado, en la copiosa y reciente necrología, que Malaparte publicó un libro de versos en 1928, "L'Arcitaliano", ni que mucho antes de "Kaputt", que es de 1944, había publicado seis libros de ficción. Sin embargo, es así.

Es ese Malaparte el menos conocido fuera de Italia. El relato que se publica en estas páginas pertenece a una serie que lleva por título "Donna come me" y que el autor escribiera durante su exilio en la isla de Lipari. Febo, el perro que protagoniza este relato, existió realmente y vivió bastante tiempo al lado del escritor. Malaparte le dedicó un sentido artículo más tarde.

Una veintena de libros ha dejado Malaparte. El último, "Maledetti Toscani", es un intento cordial de aproximación a las gentes de su región, está concebido ágilmente y ofrece, como interés particular, un abundante anecdotario de costumbres y peculiaridades toscanas. Es, justamente, el tipo de libro donde Malaparte, sin acceder a ninguna genialidad particular, daba su mejor nota. - B. M.

estirado a mis pies, me miraba con una especie de reproche triste en su mirada afectuosa. Sentía de pronto una vergüenza extraña, casi un remordimiento, por mi tristeza, una especie de pudor ante él. Yo sentía que en esos momentos Febo me despreciaba. Con dolor, con un afecto tierno, pero había en su mirada una sombra de piedad y, al mismo tiempo, de desprecio. Así poco a poco, no fué solamente mi compañero, sino mi juez. Era el guardián de mi dignidad.

A veces, cuando la soledad se hacía sentir más intensamente, ya no veía en sus ojos aquella expresión de paciente expectativa que muchas gentes leen en la mirada del perro. Veía una mirada larga, pesada, llena de símbolos oscuros. Sentía su presencia como la de una sombra: mi sombra. Era como un reflejo de mi espíritu. Me ayudaba, con su sola presencia, a encontrar de nuevo ese desprecio del bien y del mal que es la condición primordial de la serenidad y de la sabiduría en la vida humana. Y hoy todavía, quizás más que entonces, siento que Febo se me parece, que no es otra cosa que el reflejo de mi conciencia, de mi vida secreta. El retrato, en suma, de mi mismo, de todo cuanto hay de más secreto, de más íntimo, de más instintivo, en mí. Mi espectro, por decirlo así.

Desde ahora, reconozco en él mis movimientos más misteriosos, mis instantes más inciertos, mis dudas, mis temores, mis esperanzas. Su dignidad ante los hombres es la mía; su altivo orgullo ante la vida es el mío; y su desdén por los sentimientos fáciles del hombre, es el mío también. También es la mía su conciencia moral. Pero él es mucho más sensible a los presagios oscuros, a las voces de la naturaleza. Su extraña sensibilidad me llena de pronto de miedo en el que la esperanza ocupa un amplio lugar. No precisamente cuando él siente venir de lejos las horas tristes y las ideas negras, semejantes a esos insectos muertos que el viento trae nadie sabe de dónde. Pero cuando, tendido a mis pies, rectas las orejas, los ojos atentos, adivina en torno a mí una presencia invisible, una sombra, un fantasma que de pronto se acerca o se aleja de pronto, rozando mi frente o mirándome desde detrás de los vidrios de una ventana. Según los movimientos de Febo comprendo si la misteriosa presencia está cerca o lejos, y cuando se levanta de un salto, lanza un feroz ladrido desesperado y después vuelve sereno a poner su hocico en mis rodillas, sé que la sombra se ha ido, que ningún peligro amenaza ya mi sueño o mi trabajo.

(Pasa a la pág. siguiente)

Arte y vulgaridad

(Viene de la 1ª pág.)

Quizá las bases de nuestra objeción a esta clase de vulgaridad sean inapropiadas. Psicológicamente pienso que hallaríamos que los motivos ocultos en tales tipos de expresión tienen mucho en común con los motivos ocultos de la risa. La vulgaridad es a menudo desesperadamente seria, pero algunas de las teorías usadas para explicar la risa pueden adaptarse a la vulgaridad. La vulgaridad, como el humor, es un método conveniente para expulsar energías superfluas. "Contraste" e "incongruencia" son características de su manera de operar, y las explicaciones psicológicas del humor que ponen énfasis sobre elementos de superioridad, desprecio u hostilidad podrían hallar amplio apoyo en objetos vulgares. Es cosa evidente que una tendencia sexual está presente. No sólo en el tipo corriente de "chiste vulgar" de music-hall, sino en muchos de los especímenes de las llamadas obras de arte reunidos en el museo de Stuttgart. Quizá esto no sirva más que para decir que la vulgaridad es frecuentemente humorística. Pero actualmente es posible hallar alguna teoría psicológica general que explicaría todas estas desviaciones de la dignidad humana.

No obstante la vulgaridad, y la risa que implica, tiene su valor social, como percibe Robey. Tal cual él dice, es el más fino antídoto de la hipocresía. ¿Mas es esto vulgaridad "honesta", o debemos decir que la vulgaridad se justifica por los abusos que corrige? Sigue siendo vulgaridad deshonesta y pienso que descubriremos que se trata simplemente de vulgaridad mal presentada. Incluso en la esfera del music-hall preferimos que la vulgaridad sea expresada por un artista. Un chiste contado por George Robey no es exactamente lo mismo que cuando lo cuenta algún otro. Y aunque Ruskin pensó que esta cualidad había convertido a "algunos de los más grandes, sabios y morales escritores ingleses ahora en casi inservibles para nuestra juventud", nadie hoy día condenaría a Chaucer o Shakespeare por su vulgaridad. En ocasiones ellos son ciertamente vulgares, pero con tal vigor y arte que nadie que no sea enteramente inhumano aceptará el asunto por amor al género. Es posible que haya ciertos grados de vulgaridad que ningún arte podría compensar, pero quizá las ideas que expresan jamás podrían de ninguna manera penetrar en una mente sensible.

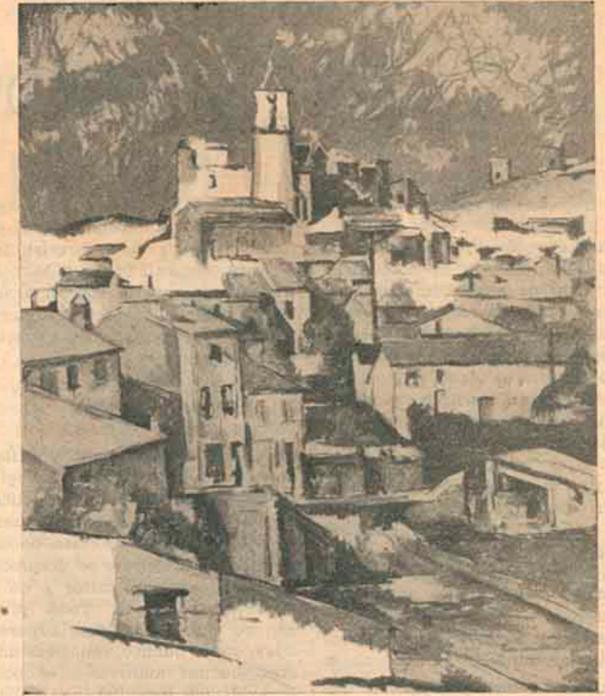
La mayor parte de nosotros nos vemos obligados casi a diario a esperar y fijar la vista sobre carteleras cubiertas con avisos el noventa por ciento de los cuales son francamente y casi obscenamente vulgares. Pero si uno se pregunta, ¿podría un buen artista ofrecer la misma idea de una manera aceptable?, creo que en la mayoría de los casos debemos confesarnos que podría hacerlo. Por qué, pese a lo dicho, los agentes de publicidad se toman tantas molestias para encontrar artistas tan excesivamente crudos que deben ser muy raros, es uno de los misterios de la era comercial. Al igual que los productores de películas y empresarios teatrales, deben sentirse impulsados por nociones falsas y fantásticas a propósito de lo que desea el público. Algunas de las más importantes agencias de propaganda podrían atestiguar este asunto estadísticamente, pero no es suficiente comparar lo que ellas

(Viene de la pág. anterior)

Un día Febo me echará una larga mirada de adios y se alejará para siempre. Como Alceste, saldrá de mi casa volviendo de vez en cuando la cabeza. En sus ojos azules, velados de lágrimas, verá brillar un sentimiento último de piedad y de amor. Mi único amigo, el mejor de mis hermanos, me dejará para siempre. Ya no volverá. Me quedará solo cerca del fuego, abierto un libro sobre mis rodillas, y ni siquiera tendré valor para mirar hacia la puerta abierta. Pero estoy seguro que, de pronto, Febo me llamará de lejos. Su cansado ladrido me llegará desde el fondo de la noche. Y sé también que lo seguiré para cumplir su destino y el mío. Nos alejaremos bajo la luna, sobre la hierba alta, a lo largo del río y Febo ladrará feliz. Así partiremos los dos como dos viejos amigos, como dos hermanos, jugando y persiguiéndonos en un hermoso día sin retorno.

IONESCO: Lo insólito es mi universo

"Para mí, el teatro —el que escribo yo— es, casi siempre, una confesión. No hago más que declaraciones. (Incomprensibles, para sordos, no puede ser de otra manera), pues ¿qué otra cosa puedo hacer yo? Trato de proyectar sobre la escena mi drama interior, (incomprensible para mí mismo), diciéndome, sin embargo, que el microcosmos siendo la imagen del macrocosmos, pudiera muy bien ocurrir que este mundo interior destrozado, desarticulado, sea, de alguna manera, el espejo o el símbolo de las contradicciones universales. Nada de intriga, pues; nada de arquitectura ni de enigmas a resolver sino lo insólito y lo inverosímil, mi universo."



Cézanne: GARDENNE

llamarían avisos cumbres con otros vulgares e indudablemente efectivos. Lo que precisamos es una comparación entre vulgaridad bien hecha y vulgaridad mal hecha. Los resultados podrían sorprender a los sabihondos del universo publicitario.

Podemos concluir, entonces, con que vulgaridad es sinónimo de mal gusto, y que se trata de un problema de sensibilidad. Somos vulgares, no por lo que decimos, sino a causa de la manera en que lo decimos. Es un modo de expresión determinado por la sensibilidad de nuestros sentimientos. Si llevamos una corbata chillona, o hablamos con ruidosa voz, o con mal acento; si producimos ruidos al comer o completamos nuestra higienización en público; si tenemos en casa cojines de raso gritón (con borlas por añadidura), o juegos de recibidor con formas de catedrales, se trata siempre de una falla en la sensibilidad.

Saber si una fina sensibilidad es heredada o adquirida es otra cuestión. Pero una gran parte de ella parece educable. El hecho lamentable es que casi nunca acompaña a otras cualidades necesarias para el éxito en el mundo moderno.

(Tradujo del inglés J. C. B.)

COCTEAU en tres instantáneas

- 1.— Cocteau y Picasso, en una residencia de la Costa Azul, aparecen alegremente reunidos con Maurice Thorez, Laurent Casanova y otros jerarcas del comunismo francés. Acaban de producirse los sangrientos sucesos de Hungría. (Foto aparecida en la revista "Le Surrealisme, mème", de París).
- 2.— Cocteau, en la misma Costa Azul, algún tiempo después, aparece del brazo con el Arzobispo de Niza, antes de inaugurarse una capilla decorada por él. (Foto aparecida en "Paris-Match").
- 3.— Cocteau, nuevamente ante la cámara, aparece estrechando la mano del embajador de EE.UU. después de un discurso laudatorio de éste culminando una ceremonia en la que le confirió una distinción académica. (Foto aparecida en los diarios).

LOS ENEMIGOS DE LA POESIA

I. — El retórico

Para el retórico, el lenguaje no es un instrumento de comunicación sino de seducción. Toma el lenguaje por afuera, como un material susceptible de diversas combinaciones, según reglas dadas o la oposición de estas reglas. De donde resultan dos tipos extremos: el que se atiene a las normas fijadas por la tradición, las academias o el "buen gusto" imperantes, y su contrario: el que se coloca en oposición a aquéllos. Uno y otro se sitúan, de esta manera, fuera de la poesía. Unos, queriendo aparecer como atinados continuadores o ejecutantes de alguna concepción estética socialmente prestigiosa; otros, como vanguardistas empecinados.

Para el retórico, la poesía no parte de una experiencia sino de un lenguaje. (1) Para él no hay más que una tradición o una antitradición, según el tipo a que pertenezca. Así, se escandalizará, en el Renacimiento, de que Boscán y Garcilaso modifiquen la métrica "tradicional"; pero armado de la métrica de Boscán y Garcilaso —ahora sí "tradicional"—, reaparecerá en el siglo XX para impugnar el verso libre. En realidad, el retórico apela siempre a la tradición como a algo fijo, inmutable, donde quisiera encontrar el secreto del arte, un conjunto de normas seguras para arribar a la poesía o explicarla. Este es el porqué de la existencia de retóricos en todas las posiciones: popularistas, cultistas, sonetistas, surrealistas, etc. El retórico se reconoce siempre por su ingéñita incapacidad para advertir y asir la esencia viviente que se expresa en una forma y le imprime un sentido: su tendencia es, invariablemente, la de efectuar una "reducción a la forma". Un retórico vanguardista rechazará en bloque la poesía de metro regular, así como para un retórico de la poesía popular el surrealismo es, en bloque, una farsa, una burla, una estupidez.

Pero, en verdad, lo que llamamos tradiciones son esquemas contruidos "a posteriori" sobre un conjunto en constante cambio. Las reglas —escribió Malakovsky— explican cómo se hicieron las obras, no cómo deben hacerse. Crear es tener —de alguna manera— la nada por delante, si bien el artista —cuanto más vital y verdaderamente está inmerso en esa atmósfera tan particular que surge de la fusión entre las grandes tradiciones y las condiciones de su tiempo— siente por detrás el peso, el rigor, la conciencia, de ciertos materiales que debe modificar

y respetar a la vez. Nada de esto cuenta para el retórico, en cuyas manos hábiles el arte cristaliza, alcanza seguridades que lo conducen a la muerte. En su armonioso universo, el retórico jamás está perdido, es decir, en situación de comprender o de crear.

II. — El policía

Defino como conducta policiaca aquella que se rige por las reglas de la nivelación. Para el policía, la realidad consiste en un tablero de ajedrez donde se trata de observar que las piezas se desplacen por los cuadrantes lícitos y en el momento adecuado. Toda pieza que no cumple con este supuesto —ley, orden público, sanas costumbres, buenas maneras— se pone en evidencia inmediata: el policía entra en acción.

Su función no es determinar qué razones tuvo la pieza para desplazarse mal. No es un juez. Solamente un guardián del orden, orden sobre cuya índole no le corresponde tampoco pronunciarse. Ahora bien: el poeta es, por naturaleza, en el tablero cultural y social, un ser rebelde, discolo, y sobre todo —porque expresa la cualidad máxima del hombre— impredecible. Puede saltar de un cuadro a otro que no corresponde. En una sociedad feliz —oficialmente feliz— el poeta es capaz de delatar una inadmisibles angustia. En tiempos de dolor o de miseria, tal vez lance su canto de alegría algún poeta incomprensiblemente desprecupado. El poeta está siempre —o es susceptible de estarlo— fuera de las reglas del juego: las ignora, las desconoce, o simplemente no las admite. Es un delincuente, un ser insoportable para el policía, que quiere orden en su tablero.

III. — El político

Para el político el ser humano no es, como para la poesía, un ser probable, misterioso y bellamente desconocido con el que nos es posible entrar en auténtica y desinteresada comunicación. Para el político, el hombre es necesariamente una función perfectamente conocida, una realidad asequible, un ser al que se puede persuadir. De allí resulta que el político no puede concebir las actividades estéticas como un fin en sí mismas, como una actividad autosuficiente. El fin del arte es, para el político, adoctrinar, convencer, demostrar o enseñar algo. Arte e individuo quedan por lo tanto redu-

cidos a medios: la propaganda y el arte suprimen sus fronteras.

La raíz del equívoco reside en que se considera al arte como un instrumento que necesariamente contiene y trasmite ideas. Se supone que un artista puede partir de una idea, expresarla, por medios estéticos. Quien conoce la naturaleza del fenómeno estético sabe muy bien que esto es falso. De allí que los artistas auténticos se nieguen a convertirse en instrumentos de una didáctica o de una propaganda.

No hablemos ya del pensamiento político totalitario. También el pensamiento liberal se halla teñido por este equívoco. Y el artista necesita una libertad más amplia que la que puede concederle el más amplio liberalismo. Se trata de hacer admitir a su alrededor esta verdad, por él vivida y conocida: que el arte es simplemente una fatalidad, algo que está por encima de toda ortopedia. Por cierto, el pensamiento político tiende a apropiarse, a adjudicarse, a oficializar, ciertas estéticas. Con ello no se hace más que crear una familia de periodistas, de falsificadores y de académicos, en cuyas manos el arte se falsea, se esteriliza, muere.

El arte tiene otro origen que las ideologías que quieren adjudicárselo. A veces, se producen coincidencias que no deben ser tomadas más que en este sentido: el don va siempre del arte a la ideología. Es imposible un arte "al servicio de". No hay otro arte que el de la verdad del hombre. Y a veces esta verdad es distinta de aquella que debería ser. El artista expresa lo que realmente le ocurre, no aquello que, de acuerdo con lo admisible, lo aconsejable o lo políticamente ortodoxo, le debiera ocurrir. No puede "ilustrar" doctrinas ni seguir caminos que le son impuestos desde afuera. Esto es lo que le distingue del periodista, del agente de publicidad, del monedero falso.

IV. — El seductor

Caracteriza al seductor la incapacidad para entrar en comunicación auténtica, desinteresada, con sus semejantes. Incapaz de comunicación, el seductor considera el arte como un instrumento adecuado para producir asombro, extrañeza, admiración. El seductor prepara —consciente o no de este proceso— series de palabras tendientes a producir en los otros reacciones pasivas, anonadamiento y estupor. Sus resultados son, a veces, brillantes, y a menudo la

poesía se beneficia de ellos cuando otros poetas perfeccionan su herencia y la ponen al servicio de una verdadera comunicación. Pero el seductor no se mueve, como el poeta, en un plano, real o ideal, de convivencia, sino en el mero competir. En tanto el poeta crea su poema buscando eliminar distancias que le separan de los demás seres (aún cuando se vea forzado por la índole especialísima de la experiencia que debe elucidar, al empleo de un lenguaje a menudo de difícil accesibilidad, por lo menos si se lo compara con el lenguaje "corriente"), el seductor trabaja por el contrario en la búsqueda secreta de la admiración y el reconocimiento. No tiene nada que expresar, pero espera producir efectos que se traduzcan en un ascenso personal. De ahí que, a menudo, el seductor esté inscripto en las carreras literarias. Incapaz de satisfacerse con su propia obra, busca —y depende de ella— la aprobación de los demás. El poema, para él, por más que se esfuerce en no admitirlo, no es nada en sí mismo, no es nada si los demás no lo reconocen. Por lo tanto, el seductor es el aspirante con mayores perspectivas, en tiempos de desvalorización del espíritu, a considerarse organizado contra él. Carece de esa serenidad y esa limpidez típicas del poeta auténtico, quien se mueve entre las amistades de fondo que le son posibles por la poesía. El lugar de lo que en el poeta es comunicación, lo ocupa en el seductor de resentimiento.

En cuanto a sus éxitos, ellos son —en sí mismos— efímeros, insatisfactorios siempre por falta de una relación fundada en esa camaradería en que, sobre la poesía, el poeta y su lector se encuentran en el verdadero "ser". En efecto: brillante pero superficial, capaz de alcanzar maestría en su oficio pero inepto para mantenerse en la naturalidad de la vida, el seductor sólo es capaz de crear vínculos subsidiarios de la verdadera comunicación. Ya que no son vínculos esenciales lo que se originan en el estupor con que se anonada al otro o en el asombro ante lo que no es usual. Don Juan de la poesía, el seductor erra de una aprobación a otra, insatisfecho siempre, buscando aquello que jamás podrá encontrar por ese camino.

(1) El poeta debe afrontar, claro está el problema del lenguaje. Pero en este problema se plantea en otros términos: una experiencia nueva requiere un lenguaje nuevo. O, como señaló Rimbaud: "La invención de lo desconocido reclama formas nuevas".

Los filósofos existencialistas, de Heidegger a Sartre, están acordados en considerar al hombre como un ser "abierto a las cosas". Con ello se quiere determinar una situación intermedia que concilie las posiciones opuestas de la filosofía clásica.

El hombre no es un ser capaz de existir aislado del mundo, indiferente y ajeno a él —en cuyo caso no habría propiamente mundo. Tampoco es un ser que viva "aterrado", sujeto sin más a los acontecimientos telúricos sin posibilidad de evasión —en cuyo caso no habría propiamente hombre.

Por eso resulta absurda en nuestro tiempo, la postura de Des Carthes que pretendía sacar el universo entero de lo que él llamaba "le trésor de mon esprit".

La filosofía actual, con mucho fino y menores pretensiones, ha caído en la cuenta, felizmente, de que el hombre es un ser al cual le acontece tener que vivir en un mundo concreto y entre las cosas de ese mundo. Y necesariamente se ve en la coyuntura de tener que atenderlas. Pero ello no significa que el hombre tenga la opción de atenderlas si quiere o no atenderlas. No se trata aquí de voluntad humana. Ocurre que el hombre —quéralo o no, le guste o no—, está necesariamente, constitutivamente, abierto a las cosas. Para poder vivir, el hombre tiene que contar con su circunstancia, con el mundo en torno. Y eso parece ser esencial a la naturaleza humana. Como la vida es un radical quehacer en que el ente humano anda metido, ese quehacer es un diálogo que sostiene con las cosas que acentúan su presencia dentro de su contorno vital.

Esos ingredientes que yo hallo en mi vida se comportan como elementos actuantes, que funcionan de uno u otro modo. Y ello es lo fundamental. No importa en rigor el aspecto mismo de las cosas, sino la función que a ellas otorgo en mi vida. De allí que un mismo objeto se transforme en muchos objetos, si asume en mi vida funciones diversas. Ello obliga, pues, a que previamente ensayemos una interpretación de lo que encontramos en torno, para saber a qué atenemos e integrarlo como ingrediente de nuestro quehacer.

Porque no se olvide que el error radical está en creer que cuando nos dirigimos al mundo estamos dialogando con la realidad. Con la realidad no se puede dialogar porque ella es en sí misma ininteligible y, por lo tanto, muda. La realidad, la nuda realidad, sólo se vuelve comprensible y adquiere sentido cuando sobre ella vertemos una interpretación.

Tomemos por ejemplo el objeto Sol. Lo menos que podemos decir de él es que es una "cosa". Porque antes de toda interpretación, el sol no es siquiera una "cosa", desde

EL ENSIMISMAMIENTO, PRIVILEGIO HUMANO

que cosa es ya un modo de ser, un modo de existir algo ahí, opuesto, por ejemplo al no estar ahí. El Sol era para los egipcios un Dios —Rá—, y para nosotros es un astro. Pero el ser Dios y el ser astro no son sino interpretaciones que se superponen sobre la realidad primaria. Ya el mentar un objeto es interpretarlo como existente real o virtual, y cuando decimos algo, estamos manifestando nuestra interpretación de lo que aquello es. De allí el hondo sentido que en Grecia tenía la palabra logos. Logos equivale a decir y mediante ese decir estamos patentizando lo que la cosa es para nosotros. Logos es, pues, en su más riguroso sentido interpretación.

Ahora bien, esas interpretaciones que formamos sobre la realidad, son posibles gracias a que el hombre goza de un privilegio metafísico negado a los demás seres vivientes. Nosotros tenemos frente al mundo exterior un cúmulo de virtuales mundos interiores que, como privados recintos íntimos, constituyen el ámbito en donde germinan nuestras ideas y nuestras interpretaciones.

Yo me pregunto por qué no se ha puesto más atención en este peculiarísimo carácter humano evidenciado por lo demás, en las más vulgares expresiones del habla cotidiana. Por ejemplo: ¿por qué no se ha extraído todo el jugo que promete a la expresión reflexión? Flexión significa doblar y reflexión, doblar sobre sí mismo. Esta potencialidad de reflexión, de volverse sobre sí dando la espalda al mundo es privativa del hombre. El animal no puede dejar de atender a su contorno; vive succionado por sus acaecimientos y contingencias sin poder escapar de él a ningún recinto privado. El animal carece de la capacidad de meterse dentro de sí porque su vida es constitutivamente hacia afuera.

Y aquí es donde se acentúa mi divergencia con el existencialismo. Según vimos, el existencialismo sostiene que el hombre es un ser abierto a las cosas. Pero ocurre que el animal también lo es, y en grado eminente. La diversidad está en lo siguiente: al animal, el mundo le es impuesto, en cambio al hombre, el mundo le es propuesto. El hombre puede desatender momentáneamente a su contorno, cerrando sus puertas hacia afuera, metiéndose, como Diógenes, en su íntimo cubil. El animal no puede.

Menudo asunto se han brincado pues, los filósofos. Porque todo eso que se llama civilización y cultura, es decir, lo único que define al hombre, nace y crece de puertas adentro, en el rincón del ensimismamiento. Porque allí, y sólo allí, en esa intimidad, es en donde el hombre puede edificar las maravillosas construcciones que son esos mundos interiores sin los cuales sería imposible toda vida... humana. Porque vida humana es obrar sobre el contorno, en oposición a vida animal en donde el contorno obra sobre la bestia. Y para obrar sobre el contorno es necesaria esa articulación de mundos interiores que, de dentro a fuera, nos conectan con la nuda e ininteligible realidad.

Yo desconflí mucho de quienes en la hora actual, buscan explicar los fenómenos vitales humanos diciendo que la naturaleza de la persona es un constante trascenderse a sí misma hacia lo otro que yo, hacia el tú o hacia el ello. (Martín Buber es un ejemplo). Cuando la vida humana se convierte en ir hacia lo otro, en hacerse lo otro, por tanto, alterarse, evidencia una regresión al mundo simiesco. Lo fundamental y altamente metafísico del hombre no es el alterarse sino justamente el ensimismarse, gracias a cuyo menester es posible al hombre, luego, salir fuera

de sí como hombre y no como entidad zoológica.

La cuota de intimidad que los hombres posean en cada etapa histórica es la medida de su humanidad. Cuando los hombres se lanzan a vivir hacia afuera, haciendo cada vez menos frecuentes sus incursiones a la intimidad se acercan a la zoológica haciéndose un lugar entre sus parientes los monos. Se obturan así, por el desuso, las vías de acceso hacia el fondo insobornable de sí mismos. La vida pierde peso, pierde enjundia, se desustancializa, se deshumaniza. Toda época de socialización y tecnicismo es una época de reducción de la intimidad. El hombre no centra su vida en su ser individual sino que pendula hacia un ser social. Se transforma en una cosa amorfa, igual a los demás, se "masifica" o lo que es lo mismo, se despersonaliza.

Es la nuestra una de esas épocas en que los hombres, menguados de intimidad, se vuelcan hacia afuera a ser los otros, a vivir atentos al contorno y, como los monos, vacan a una actitud inconfundible: la imitación.

Ahora bien, como sólo ensimismándose puede el hombre construirse los mundos interiores raíces de la civilización y la cultura, cuando se queda sin intimidad se evapora la posibilidad de acceder a la verdad. Sin un cierto margen de tranquilidad y por tanto de intimidad, la verdad sucumbe porque los hombres no pueden ejercer ese movimiento de torsión sobre sí mismos para bucear en sus profundidades en donde siempre está ella arrebujada. Por eso decía Sócrates "conócete a ti mismo", y Protágoras, más agudo aún, "el hombre es la medida de todas las cosas".

Manuel Rojas

Manuel Rojas es una figura de primer plano en las letras chilenas de hoy. Su obra es ya bastante extensa. Es, también, de una rara calidad, porque participa por igual de valores literarios intrínsecos y es un testimonio social, un latido humano que atestigüa el dolor y la rebeldía de los desposeídos. Esa extensa obra comprende ya títulos como: HOMBRES DEL SUR, EL DELINCUENTE, TONADA DEL TRANSEUNTE, LUCHAS EN LA BAHIA, LA CIUDAD DE LOS CESARES, TRAVESIA, DE LA POESIA A LA REVOLUCION y, finalmente, HIJO DE LADRON, que hace algunos años editara también la Editorial Emecé, de Buenos Aires.

Este año le han dado el Premio Nacional de Literatura. Como casi siempre, los grandes premios vienen a confirmar lo que ya el público y la crítica destacaron. Tienen una eficacia retardada. Pero a veces hacen justicia, y este es uno de los casos más evidentes.

Sin embargo hay que destacar los pocos méritos que, de cara a los beneficios oficiales, ha hecho Manuel Rojas, escritor inconformista por excelencia, que ha trasladado a la literatura los problemas y la experiencia de un hombre del pueblo. Manuel Rojas ha sido siempre un ejemplo de honestidad intelectual. Sólo a través de largos años de labor creadora fué cimentando su personalidad literaria, esa personalidad insobornable que le han valido un constante reconocimiento en todos los medios cultos de su país y de todo el continente.

TEATRO EN MONTEVIDEO

"JUNO Y EL PAVO REAL" — de SEAN O'CASEY — Dirección: Alberto Candéau

Estamos ante la cuarta experiencia que Alberto Candéau realiza como director en la Comedia Nacional. Y es curioso notar que, pese a la mencionada condición de incipiente en tal disciplina, Candéau ha logrado imponer entre nosotros una concreta personalidad de director. El teatro es una especie de juego trascendente con el que el hombre reproduce ante sí mismo su fisonomía. Pero es esa misma condición de juego la que hace que a no poca gente de teatro se le oculte la trascendencia del arte que maneja. Es indudable que lo menos que el teatro puede constituir para los hombres es una experiencia. Y eso es lo que parece haber comprendido perfectamente Alberto Candéau.

La trayectoria que viene significando la elección de obras por parte de este director, es quizá hasta este momento, al margen de aciertos y desaciertos de su labor directriz, lo que ha dado a su personalidad la fijeza y relieve de que hablamos. Es fácil percibir en él una preocupación por los problemas humanos, lo cual le conduce inevitablemente hacia autores que, con un sentimiento semejante, han sabido hacer del drama real de las gentes humildes la más importante dramaturgia en lo que llevamos de siglo.

"Juno y el pavo real", de Sean O'Casey, es una obra fundamentalmente costumbrista. Quizá el único teatro social sea éste. El tema de la revolución Irlandesa, a decir verdad, no hace más que incidir sobre una realidad que va más allá de esa circunstancia. O'Casey lo señala bien en el prólogo hablado (con su propia voz en una grabación radiofónica de la obra) al afirmar: "Es la Irlanda de las casas de inquilinato donde viven los obreros pobres, y donde muchos de ellos continúan todavía viviendo."

La importante experiencia que contiene la obra no surge de la lucha política por la liberación de Irlanda, sino de la irresponsabilidad social de Jack Boyle para con su familia; de la inconsecuencia ideológica de Jerry Devine, capaz de sacrificar su amor y su sentimiento de piedad al prejuicio del "qué dirán". O'Casey sintetiza en una frase que pone en boca de Juno: "Cuando perdiste el brazo, hijo mío, perdiste también tu mejor principio. Ese es el único principio útil para un trabajador".

Toda puesta en escena es una rica fuente de enseñanza para un director consciente. No parece poca la que Alberto Candéau puede haber extraído de la realizada con "Juno y el pavo real". La noche del estreno, por lo menos dos objeciones saltaron a la vista del público: La escenografía, de Echave, aunque sin duda atractiva, estaba sacrificando con su extensión la intimidad que la obra exige. Adaptándose erróneamente a una grandiosidad escenográfica que perjudicaba a la obra, Candéau se vio obligado a desplazar personajes en tan largos trechos que llegaron a interrumpir el diálogo en más de una oportunidad. Por otra parte, sin dejar de tener en cuenta el nerviosismo característico de los actores en las noches de estreno, la impresión de que los ensayos no habían sido suficientes pareció evidente. Actores esperando letra. Otros, no familiarizados con sus vestimentas, vacilando en el gesto. Por supuesto que muchas de estas fallas se corregirán en el transcurso de las representaciones, lo que no alcanzará seguramente a conformar la escrupulosidad del director. Estas objeciones sólo parecerán exageradas a quienes no hayan esperado con tanto interés la conjunción de O'Casey con Candéau.

Las interpretaciones, pese a lo apuntado, arrojan un saldo positivo. Héctor Cuore, en su pavo real, tuvo momentos de gran calidad; puede servir de ejemplo aquel en que relata su imaginaria experiencia de navegante. Maruja Santullo corporizó a Juno con el gesto dramáticamente sobrio que exige el personaje, aunque con voz demasiado apagada en algún instante. Enrique Guarnero, trabajó su Joxer en detalle, logrando la más destacada actuación del conjunto, desde la caracterización a la modulación de voz. Horacio Preve, en un papel sumamente difícil, abandonado frecuentemente por el autor a su mero gesto, supo expresar con convicción la vida, casi siempre interior, de su personaje. Todos los demás actores se mantuvieron sobre un nivel de calidad homogénea que es, desde hace tiempo, el propio del elenco de la Comedia Nacional.

escribe esta sección teatral

J. Carmona Blanco

SE HAN DESTACADO...

IONESCO

"LA LECCION" y "LAS SILLAS", de Eugene Ionesco. Dirección: Héctor Gandós. Elenco: Taller de Teatro.

Más allá de lo que pueda opinarse de la forma literaria que utiliza Ionesco, es imposible negar su dominio sobre las situaciones dramáticas. No importa lo que afirma un personaje frente a lo que niega el otro. El sentido habitual de las palabras es lo que menos parece preocupar al autor. Lo indiscutible es que los personajes de Ionesco viven un drama sobre la escena. Lo indefinido de dicho drama es lo que hace que cada obra de Ionesco encierre todos los dramas posibles, llegando a cada espectador por un camino distinto y muchas veces insospechado.

No se trata de buscar una definición para Ionesco, cosa a la que parece que nadie se ha atrevido todavía, según afirma Jacques Lemarchand en el prólogo del Teatro de Ionesco publicado por Gallimard. Pero parece innegable que Ionesco utiliza y en cierto modo sintetiza, varias de las corrientes literarias que a partir del surrealismo han ensayado distintos grupos: Encadenamiento de las palabras por su fonética, escritura mecánica, utilización simbólica de los vocablos. (Ionesco explica algo de todo esto con palabras que pone en boca de El Profesor en "La Lección"). Hay también una veta humorística en Ionesco, más patente en "La cantante calva" o en "Jaime o la sumisión" que en las dos obras que Taller de Teatro ha llevado a escena, y que a simple vista parece tener menos importancia. Aunque no es siempre fácil determinar el instante en que Ionesco está verdaderamente haciendo humorismo.

La dirección de Héctor Gandós es francamente extraordinaria. No parece posible encontrar en las obras de Ionesco, y expresar, mayor cantidad de matices que los que este director ha logrado, apo-



Alberto Candéau que ha dirigido "Juno y el Pavo Real"

yado en las excelentes interpretaciones de Graziella Traibel, Victor Perlo, Nelly Goitíño y Luis A. Berriel.

La escenografía de Elizabeth Thompson para "La Lección" resultó mucho más sugestiva que la de Washington Barcala para "Las Sillas". Aunque es necesario añadir que este último, absolutamente sometido a la funcionalidad que el propio autor indica y que exige la obra, contó con muchas menos alternativas.

PIRANDELLO

"LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA", de Luigi Pirandello. Dirección: Antonio Larreta. Elenco: Comedia Nacional.

La obra inconclusa de Pirandello constituye el más lejano límite a que el autor intentara llevar sus ideas sobre la realidad y la ficción.

La labor de Antonio Larreta significa, indudablemente, el punto más elevado en lo que llevamos de temporada en materia de puestas en escena. Su condición de estudioso y sus experiencias en el viejo mundo hallaron oportunidad de conjugarse con una obra de gran imaginación.

Las escenografías excelentes, de Mario Galup, adquirieron efectos extraordinarios en el segundo acto.

Dentro de un elenco magníficamente dirigido, se destacaron especialmente Carmen Casnell (La "Sgricla") y Alberto Candéau (Cromo).

MAUGHAM

"LLUVIA", adaptación teatral de Colton y Randolph sobre un cuento de Somerset Maugham. Dirección: Carlos Muñoz. Elenco: Compañía Florencio Sánchez.

La importancia de la obra no está dada en los problemas sexuales del reverendo Davidson, sino en el efecto que su puritano fanatismo religioso alcanza a tener de perjudicial para las personas que le rodean. Su caída, excesivamente freudiana si se quiere, significa sin embargo el brutal puñetazo con que la realidad humana suele despertar a los fanáticos.

La dirección de Carlos Muñoz, aunque acertada en líneas generales, insistió en errores que le son característicos, obligando a los actores a dar cara al público saliendo de escena.

Rodolfo Morandi hizo convincente una difícil interpretación. Jebel Sand se situó bien en el clima tropical de la obra. Chola Ortiz no supo hallar a un personaje que rechazaba su propia sensibilidad.

Muy buena la escenografía de Florio Parpagnoli.

"TEATRO LIBRE"

"LA FAMILIA CONWAY", de J. B. Priestley por TEATRO LIBRE, dirección: Carlos Muñoz

La proyección universal de Inglaterra como comunidad étnica se nos aparece siempre con ciertas características inmutables que han permitido imaginar un prototipo de hombre-inglés al que frecuentemente relacionamos con cosas desagradables. Buena parte de la obra novelística y teatral de J. B. Priestley —"Los Buenos Camaradas", "Un héroe maravilloso", "El tiempo y los Conway", "El árbol de los Linde"— ha servido, a lo largo de los últimos veinte años, para ir socavando ese esquema de hombre británico, que otros colegas suyos, más brillantes y de mayor fama algunos de ellos, han colaborado en exponer al mundo.

Lo que más sorprende al lector de Priestley, que no haya tenido oportunidad de conocer a "los ingleses en su isla", es descubrir que existen millones de ciudadanos británicos que se le parecen. Ingleses que no han sido oficiales en Oriente, Extreme o Medio, sino carpinteros en Brudersford; hombres que no siempre hacen frente a la vida con espíritu deportivo o con una frase muy ingeniosa, sino que, obreros de los astilleros de Slakeby, sufren las crisis económicas de su país, se enojan como cualquier mortal y recurren a expresiones, si no de mucho ingenio, para el caso muy serenos.

J. B. Priestley, con todo ese puñado de vida provinciana británica que ha sabido aprisionar a lo largo de su obra, por encima de la inevitable discusión que su contemporaneidad implica, se ha convertido para las letras inglesas en el Balzac que hace tiempo estaban precisando.

"La Familia Conway" —"El tiempo y los Conway"— ha querido el autor que forme parte de una trilogía —con "Esquina pelligrosa" y "Yo estuve aquí una vez"— cuya unidad se basaría en el triple desarrollo de algunas teorías sobre el tiempo recogidas por Priestley en el transcurso de sus lecturas filosóficas. No cabe duda, sin embargo, que "El tiempo y los Conway" trasciende el impulso motor expresado por el autor para alcanzar a darnos, en forma magníficamente teatral, un cuadro de costumbres, un conjunto de personajes que viven intensamente su drama de vivir, desde sus respectivas idiosincrasias. El "tiempo" de los Conway no es una teoría sino la comprobación

(Pasa a la pág. 16)



ENRIQUE GUARNERO

UNA INTERPRETACION DEL TEATRO

Ofrecemos en este número el testimonio de otra destacada personalidad de nuestro teatro. Enrique Guarnero, el excelente primer actor y director de la Comedia Nacional, ofrece aquí el fruto de algunas de sus importantes experiencias en el oficio teatral. Su entendida palabra posee en este momento un significado especial, ya que a Enrique Guarnero le acaba de ser concedida la medalla a la mejor interpretación de actor, correspondiente a la temporada 1956, por la Casa del Teatro del Uruguay. Fallo que ha sido elogiado por toda la crítica teatral montevideana.

a) Como director escénico, ¿cuáles serían sus conceptos generales sobre dirección, independientemente de la adaptación que, por supuesto, requiere cada obra?

En primer lugar deseo establecer que a mi criterio un artista no posee otro medio de expresión que su propio arte. Si éste no explica al artista, las palabras no añadirán nada. Alguien ha dicho que no se puede ser un intelectual sin pertenecer a un grupo. Por mi parte soy un solitario y procuro ordenar las ideas que me ha sido dado encontrar. Mis respuestas, pues, no pretenden explicar mi arte, con lo que sólo demostraría poca confianza en el mismo, sino que se refieren a algunos hechos concretos de mi trabajo teatral.

Entiendo que lo más importante a tener en cuenta en una puesta en escena es la sobriedad. La puesta en escena no es otra cosa que la valorización del texto. El director debe utilizar únicamente aquellos medios que sirvan para poner de relieve el valor del texto, prescindiendo de toda otra cosa de las muchas que es posible superponerle.

Por lo tanto, puesto que el actor es el genuino servidor del texto, él debe ser la primera preocupación del director. Ubicación justa de los actores en el escenario, movimientos lógicos y sin efectismos, oportunidad para todos y cada uno de que obtengan profundo lucimiento. Sólo así la obra alcanza su mejor expresión.

El teatro es magia. Todos estamos de acuerdo en ello. El director está obligado a encontrar la forma de que todos los actores ejerzan esa magia. Aun aquellos en quienes no se proyecta espontáneamente.

Sólo inmediatamente después el director debe pensar en los efectos de luz, y por este mismo orden, en los trajes y en la escenografía. Teniendo muy en cuenta que estos últimos factores no son otra cosa que puntos de apoyo del texto y su interpretación. De ahí la sobriedad que mencioné al principio.

b) ¿Elige usted las obras en base a alguna preferencia concreta?

Jouvet dijo alguna vez: "Elijo las obras porque me gustan". Comprendo que la explicación es un poco abstracta, pero es también lo que a mí me ocurre.

Procuraré, de todos modos, concretar algo más: Una buena obra de teatro es ante todo un impacto que provoca nuestra emoción estética. Las dos obras que he dirigido como integrante de la Comedia Nacional fueron elegidas por mí porque entendí que poseían esta condición estética.

c) ¿Qué opina sobre el llamado teatro social?

Insisto en lo afirmado anteriormente. Social es todo aquello que de alguna manera alcanza a

la multitud. Pero el teatro, siendo un arte, sólo puede ser estéticamente social. Por lo tanto una obra de teatro no es social por su tema o por las ideas que incluye, sino por la forma estética en que los desarrolla. El verdadero hecho social del teatro se cumple en su atracción sobre el público, cualquiera sea la temática de la obra.

d) Frente al hecho de elegir una obra, en su doble función de director y actor, ¿se siente movido por la atracción que un determinado personaje puede ejercer sobre sus condiciones de intérprete?

Me referiré a hechos concretos. Es indudable que al elegir "Todo sea para bien", de Pirandello, el personaje me interesó profundamente. Pero hubieron otras muchas cosas que me interesaron como director. En primer lugar he entendido siempre que la Comedia Nacional, ese milagro producido en un medio inmaduro como era el nuestro, debe llevar a escena obras importantes. Por eso elegí a Pirandello. Y aunque se ha dicho que "Todo sea para bien" no es una de sus mejores obras, no estoy enteramente de acuerdo en ello. El dolor del protagonista es razonado y meditado, lo que lo excluye del dolor común. Así entendí yo la obra y por eso mi dirección e interpretación fueron conscientemente cerebrales. Por otra parte la dimensión dramática que el tiempo adquiere en Pirandello, haciendo del mismo una cosa distinta para cada personaje, me ha atraído siempre.

En cuanto a "El Acusador Público", de Hochwälder, me interesó su temática moderna, que implica el desarrollo del terror político, aunque situada por el autor en época de la Revolución Francesa por conveniencias argumentales. La obra pone muy bien de manifiesto las transformaciones que el terror político es capaz de realizar sobre los individuos. El mecanismo del terror convierte al bueno en malvado y al insignificante en héroe. Además, me apasionó como director la maravillosa experiencia de reconstruir una época en todos sus matices característicos.

e) Como actor, ¿considera expresar mejor los personajes bajo dirección ajena o prefiere dirigirse a sí mismo?

Como actor prefiero ser dirigido. Considero que es una comprobación de carácter universal el hecho de que los actores rinden mucho más siendo dirigidos que dirigiéndose a sí mismos.

La dirección exige perspectiva. Esto es imposible de obtener ante uno mismo. Uno no se ve.

Precisamente en "Volpone", de Ben Jonson, la obra que estoy preparando actualmente, no actúo. Deseo quedar con la mirada libre sobre todos los personajes de la obra.

(Pasa a la pág. 16)

Camilo José Cela o el tremendismo en la Academia

por Benito Milla

El escritor y su circunstancia

En el actual panorama de las letras españolas Camilo José Cela ocupa un lugar de privilegio. Se ha insinuado que esa situación de privilegio ha sido posible gracias a su condición de antiguo falangista y también a ciertas influencias que reiteradamente le han respaldado. Todo es posible. Hubo un tiempo, a poco de terminada la guerra civil, en que las autoridades culturales del régimen de Franco buscaron afanosamente destacar talentos, costara lo que costara. Los periódicos y las revistas abultaron entonces —aún hoy lo siguen haciendo— a ciertas celebridades efímeras. Pero, aún suponiendo cierto todo eso, en el caso de Cela se dió algo más: verdadero talento literario, calidad de escritor. Sin esta condición vital ninguna influencia hubiera podido hacerle ocupar el lugar que ocupa en las letras hispanas.

Pueden discernirse fácilmente elementos contradictorios entre lo que Cela escribe y lo que hace. En una carta reciente decía que ni "en la cárcel, donde me han metido con manifiesto error los tres últimos regímenes españoles", había perdido el sueño. Los tres últimos regímenes españoles han sido la monarquía, la república y el franquismo. Sólo un anarquista empedernido podría concitar la mala voluntad de esos tres regímenes, uno detrás del otro. Cela debería probar esa vocación de mártir que nadie le conoce. Porque la verdad es que el último régimen —el franquismo— es el que acaba de otorgarle las palmas académicas, es el que ha auspiciado su vertiginoso ascenso.

Pero no es menos cierto que parte de la obra de Cela está en conflicto con la censura, y que *La Colmena*, la más importante de sus novelas, no ha podido editarse en España. También se dice que firmó recientemente un manifiesto de los estudiantes contra las medidas represivas del gobierno. Y así tenemos que, mientras por un lado Cela se somete a canonizaciones oficiales, por otro lado hace figura de opositor.

Ser o no ser

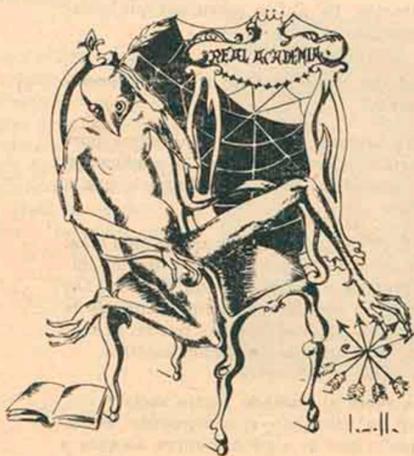
Esto no es nuevo en el campo de la literatura. En España, principalmente, es difícil sustraerse a una definición que suponga estar contra o con el régimen. Porque por encima de las creencias políticas que se profesen, la cuestión de fondo está en ser o no ser franquista. La filiación particular pasa a ser secundaria. Y es que todavía hoy no se ha soldado la ruptura brutal que para España supuso la guerra civil. Los triunfadores han estado atizando el odio mediante represiones y venganzas. De ahí que a veinte años de su victoria sobre las armas populares la famosa frase de Unamuno sea más vigente que nunca: "Venceréis, pero no convenceréis." No convencieron a nadie y, claro está, ser franquista es un estigma en la misma España de Franco. Pero no solo ya por el repudio mayoritario. También porque la más elemental decencia personal obliga a

separarse de un sistema que se condena a sí mismo debido a su iniquidad congénita, a su incapacidad de evolución.

En este momento se está produciendo un proceso interesante en la vida intelectual española. Los hombres de letras que estuvieron desde el principio al lado del nuevo régimen se van separando de él. Su posición es ambigua. No figuran, seguramente, en ninguna organización clandestina. Pero uno a uno van rompiendo sus vínculos políticos. En este movimiento se incluyen figuras de primer orden: Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo, el mismo Cela. Detrás de ellos, o a su lado, encontramos los nombres de otros poetas y novelistas que ocupan frecuentemente lugares destacados en la crónica literaria. ¿Cómo puede producirse esta situación paradójica? Sólo por el desgaste evidente de las instituciones oficiales. En España no han habido cambios políticos. La misma cerrilidad de 1939 sigue dominando en las altas esferas, demostrada en discursos y represiones esporádicas. Pero ya los resortes no funcionan tan agresivamente. En el caso de Cela hay que advertir que dicho desgaste no ha llegado a permitir que *La Colmena*, su más violenta denuncia de la realidad española de post-guerra, se publicara en España. Allí sigue siendo un libro clandestino a pesar de que su autor haya ingresado en la Academia.

Profesión de fe

Sólo en un régimen cerrado cobran estas contradicciones un carácter revelador. Cuando Cocteau ingresa en la Academia Francesa, después de largos años de flirteo con los movimientos de vanguardia, sonreímos y le quitamos importancia al hecho. Cocteau nunca pudo ser tomado en serio por la naturaleza veleidoso y sólo superficialmente inconformista de su obra. Además Cocteau ya empezaba a ser, él mismo, una institución. ¿Cómo no sonreír, entonces, ante el desenlace de tan calamitoso prestidigitador? Pero en Cela las circunstancias no son las mismas. A Cela se



le ha clasificado como a un tremendista y su temática permite tal clasificación. Sus novelas vienen recorriendo la más árida y turbia geografía social de España, ponen de relieve aquellas regiones más desgarradas y purulentas. Su vocación es la de un moralista. Porque esa preferencia en la observación de factores degenerescentes comporta inevitablemente un diagnóstico.

De 1940 a 1945 la gazmoñería, el floripondio y la novela rosa campearon por sus respetos en la península. Un poco antes, Cela había arrojado su bomba: *La Familia de Pascual Duarte*. Libro de crudeza inusitada, difícil de clasificar para una crítica en pañales y una censura que tenía en cuenta los antecedentes extraliterarios del autor, su filiación falangista y las amistades que le auspiciaban. Pero el libro hizo escuela. Dió el ejemplo de que no todo, en España, olía a rosas. Esto posiblemente lo sabían de sobra los autores jóvenes, pero era difícil empezar a decirlo. Sin embargo es la realidad en la que se fundamenta toda la estética de Cela, cuyo Credo literario, más que en ninguna otra parte, está dado en los dos prólogos a su novela *La Colmena*, editada en Buenos Aires y en México respectivamente, pero no en España.

En esos prólogos justifica Cela su sentido de la literatura. En el de la primera edición (Emecé, Buenos Aires, 1951), dice: "Mienten quienes quieren disfrazar la vida con la máscara loca de la literatura. Ese mal que corroe las almas; ese mal que tiene tantos nombres como queramos darle, no puede ser combatido con los paños calientes del conformismo, con la cataplasma de la retórica y de la poética". Y en el de la segunda edición (Noguer, México, 1955), insiste: "Pienso lo mismo que hace cuatro años. También siento y preconcizo lo mismo. En el mundo han sucedido extrañas cosas —tampoco demasiado extrañas— pero el hombre acorralado, el niño viviendo como un conejo, la mujer a quien se le presenta su pobre y amargo pan de cada día colgado del sexo —sinistra cucaña— del tendero ordenancista y cauto, la muchachita en desamor, el viejo sin esperanza, el enfermo crónico, ahí están. Nadie los ha movido. Nadie los ha barrido. Casi nadie ha mirado para ellos".

Puede percibirse en estas palabras un sonido extraño, apenas discernible antes en la novela de postguerra española. Un sonido humano, un designio humano en medio del turbio furor que prevalecía como clima social. Frutos de la "victoria" eran aquella miseria del hombre acorralado, del niño viviendo como un conejo, de la mujer a quien se le presenta su pobre y amargo pan de cada día colgado del sexo del tendero... Pero tal realidad, válida para la España de Franco, también lo era para los países de Europa recién salidos de la guerra. Por ahí logró Cela el primer acercamiento de las letras peninsulares con las del resto del mundo. Su obra se hacía inteligible en cualquier latitud. Después de Baroja ha sido Cela el escritor español que más ha trabajado sobre una realidad angustiosa y sórdida.

De lo vivo a lo pintado

Pero antes de formalizar esa declaración de principios Cela hacía incursión abundantemente por otros caminos: los del cuento, el relato y la novela breve. Allí se le veía ads-

(Pasa a la pág. 13)

Cinco Poemas

Confusión para ambientar un pensamiento

La tarde adiestra lentos restos de cielo
Resquicios lejos a los bordes del viento
Esas orlas de dejadez premeditada
Réplicas a las luminosidades del día transitado
Las nubes reflejando ese mismo ligero
Tinte rosado que arreboló la aurora
Y el pájaro que llega como si fuera al alba y recién partiera
El poeta mira piensa y sigue mirando
La ventana es el recodo que le dejara tanto vaivén sin sentido
El poeta ese averiguador lentísimo constante
Siempre empeñado en encontrarle a cada rabo su cabo
Está a punto digo de confrontar la identidad de los extremos
Esta tarde cuando soñando pensando mirando lúcidamente
Se le vengán a confundir en una sola tinta todos los crepúsculos

Y este tener tan grande un corazón

Tal vez no lograríamos una exposición muy convincente
En caso de una declaración conjunta sobre nuestras iridiscencias
Y luego esta ley de la selva establecida de padres a hijos
Y mantenida como uno de nuestros más sólidos argumentos
Tanto y tanto encontrado impulso naciente
Contra tanto acicate ferocísimo
Esta diaria convivencia enfrentada a uña y diente
Y ojo por ojo en respuesta siempre pendiente
El amor a nuestro más recurrente pormenor
Alzado a veces sin duda a imponente fulgor
De batalla nunca jamás totalmente dirimida
Librada tan bellamente a dentellada limpia
Y limpisimo mordisco nuestra más tierna caricia
El deseo ese imperioso beberte a fondo el tuétano
Licuado a fuerza de consecutiva embestida frenética
Muchacha más ligera y dulce que una imposible gacela
Devorada a mandíbula pura y más hermosa que un golpe de luz
Bebida a lágrima viva más que la cal o la sal del mar

Poema de amor después

Eras más hermosa que la curva de la nave cuando sale del puerto
tomando vela al océano
Mucho más que la montaña soleada que mira al desahuciado a
través de una mano transparente
Y mucho más que todo cuando todo nos suena a arena sin retorno
Bellísima bellísima como la última primavera
Y como la brevedad de nuestro humano verano

Casi tanto como la infidelidad de los cielos
Y como el ala de los pájaros infidelísimos
Hermosísima como toda y toda la irrestañable ausencia
Mirame mira qué alegre estoy qué alegre
Qué alegre en posesión de esta infinita tristeza

Letra lenta de tu imagen primera

A nadie se lo he dicho
No lo sabe ni la luna esa vieja alcahueta amarilla de trotar agenciando amores
Se lo ha olvidado la estrella muerta hace milenios y cuya luz recién nos llega
Ni el viento lo recuerda cuando delira y dice sonámbulo
Una por una todas sus sílabas perdida cifra ilegible
Nó nadie lo sabe ni lo sabrá jamás remotísima
Muchacha alga infinita inicial de la tierra
Nadie jamás nunca sabrá cómo nos quisimos
En el primer día bajo un temblor de hojas recientes
Cuando el primer fulgor terrestre sin duda
Y te quise como el sol cuando bebe el rocío
Llorando como el mar cuando devora un velero
Mira qué soledad de leguas bajo tierra
De luz ya sin origen por el espacio lejanísimo
Mi tristeza es tu imagen para siempre alegrísima
Y mi alegría es esa inmensidad tristísima
Puesta a consideración del horizonte

Cuando un zarpa es decir

Como el primer aullido de la tempestad cuando salta
Después de haber permanecido agazapada como el tigre en acecho
Con grandes garras y dientes y ojos como relámpagos
Y pasan disparados a dentelladas contra los vientos
Los sulfurosos y húmedos rayados perros eléctricos
Estar distraídos como el que se observa a distancia
Por cierto que con no poca imparcialidad hacia uno mismo
Asegurándole al párpado la pertenencia de sus pestañas
O la incombustibilidad a unas cejas arqueadas
Y habiendo de esa manera estado percibiendo
Sin ninguna interrupción todos los días hasta el jueves
Ese demorado tema en el arpa de nuestras vértebras
Corrido de la mano corridamente ducha en tanta suave brisa
Cuando ese estampido entonces pero salvando debidamente las
proporciones se entiende
Que bien se ve la distancia que va de un trueno a otro trueno
He ahí de golpe entonces que el día viernes de pronto
refrijado de antemano no cabe duda con todo
Nos estampa tal manotazo de medio a medio ahí nomás
Cuanto crujieron todas sus cuerdas quebrándose
Digo del arpa que derivaba hacia el centro olvidándose
Todas a una se quejaron mismo
A la mitad de un acorde hábilmente arpegiado
O con ese silbido de los altos pastos cuando presenten la inminencia
segura del mar

Juan Cunha

LAS CIRCUNSTANCIAS

Un cuento de
ANDRÉS DE ARMAŞ

¡JESE en el letrero!", es todo lo que le dice el capataz, un hombre ancho, canoso, vestido con pantalón de dril y cardigan color plomo. Chito Leiva, al entrar, ya había leído la advertencia escrita en la tabla que le indicaban, de modo que, al reitarsele la negativa, se mete las manos en los bolsillos y va a sentarse en uno de los bancos que hay en 18 de Julio y Río Negro. Allí permanece observando como construyen el edificio y mirando el letrero: "No hay vacantes".

De pronto piensa si no será que hay gente que nunca podrá dejar de luchar y luchar, por larguísimo años y toda la vida, en forma completamente inútil y que él es uno de ellos. Pero de inmediato, y a pesar de estar rabiosamente contrariado, en lugar de continuar representándose esa esterilidad fatal de sus esfuerzos para emplearse y sentir el consiguiente desaliento, entrecierra los ojos, andamios y columnas de cemento se alejan y empieza a buscar, dentro de sí mismo, dentro de sus veintidós años nerviosos y retadores, su propia fisonomía, su propia realidad, la que nadie puede saber sino él: el furioso espíritu que no lo deja declararse vencido. El se conoce. Y lo que le irrita en todo esto, es no tener oportunidad de demostrar quién es, hasta donde puede llegar su hosco empuje, la energía desafiante de su cuerpo macizo y achaparrado en que todo, desde los ojos amarillentos y recios hasta los revueltos cabellos quemados por el sol dan la impresión de algo pronto a estallar.

Entonces se levanta de un salto. No se ha sentado a mortificarse con las perrerías de la vida. Tiene que hacer algo. Chito es orgulloso y los orgullosos odian la sensación de miseria y claudicación. Posee el orgullo compacto y agresivo de los fanáticos religiosos y los aspirantes a millonarios. El fracaso en que recae desde que lo suspendieron, cuatro meses atrás, en el Frigorífico Swift, no ha hecho mas que excitarlo. Endurece el mentón, cuadrado como la punta de un ladrillo y embiste nuevamente.

SIETE y media de la mañana. Marzo. Viento fro-tando papeles contra el pavimento. Se podía ver el sol envuelto en humedad encima del Palacio Legislativo. Todo el horizonte en bruma brillante. Y arriba, en el cenit, un azul nuevo, pulido, un azul en serio. Una pareja sentada en el parapeto del subte se arrulla sin sonidos.

Chito desecha algunos pedidos que tiene marcados en el diario. Solicitan mozos prácticos para mostrador, por ejemplo, y presentarse sería perder indefectiblemente el tiempo: nunca toman más que gallegos.

En realidad cada vez está mas convencido de que ya ningún empleo ha de servirle. Gradualmente se había formado el convencimiento de que pedir empleo era un asco. Era mendigar. Era ponerse a caminar de rodillas y decir "sí señor" o "no señor" según soplara el viento en quien le daba la limosna. Camina en medio de la mañana y piensa que si no trata de abrirse camino contando con sus propias fuerzas, la vida terminará por convertirse en una inundación. Fe y valor para arriesgarse tiene suficiente.

Vuelve a la Villa del Cerro, donde vive con su madre y dos hermanos, cuando ya es media mañana y se empieza a sentir calor. El viento ha cesado y desde la calle Grecia, colgada entre la mole del Cerro y el barro brillante del borde de la bahía, se ve la luz del sol reverberar en el río, lejos, azotándolo con destellos y chispas.

En su camino, al pasar frente a la puerta de un café, Chito siente que lo llaman y al detenerse ve a un hombre de baja estatura grueso, con un sombrero de paja sobre la cabeza redonda y grande y una faja de lana ciñendo su cintura. Es un portugués, quintero del Rincón del Cerro, que busca peones para la vendimia y que conoce a Chito de tiempo atrás. Semisonriente y evitando mirar de frente al muchacho, le propone empezar el trabajo al otro día. Chito busca palabras para rehusar, pero finalmente acepta pues sabe que el compromiso no lo atará más que por pocos días. Tampoco será mucha su ganancia pues el portugués aquel es tacaño como solo un portugués puede serlo y hasta cierra con un imperdible el bolsillo del chaleco en que guarda el dinero chico.

PERO Chito, mientras trepa por la calle Charcas hasta su domicilio, en las faldas mismas del Cerro, entre viejos muros de piedra rústica, continúa pensando, empecinadamente, en realizar algún negocio por su cuenta. Y entonces recuerda que mientras repasaba el diario esa mañana, había visto unos titulares donde se anunciaba un curso en Colón. Sabe que en esos casos la venta de chorizos asados puede dejar una buena ganancia. El ha vendido muchas cosas. Ha vendido flores, carne de contrabando, candelas, cebollas, pescado, pero nunca chorizos. Es un negocio que requiere muchos elementos auxiliares indispensables: una asadera grande, grasa, pan, ají picante, vinagre, ajos, un primus y un cajón para proteger la llama.

Necesita tomar decisiones rápidas. Estímulos de esa naturaleza, generados por su potente ansia de no caer en la apatía, es lo que le permite expandir su energía. Sin pensarlo más, vuelve atrás.

Se dirige a la casa de su amigo Walter de quien sabe que tiene una asadera grande y se la pide. Después de esto, habla con un panadero, a quien ha hecho changas en varias oportunidades y consigue docientos panecitos fiados. El próximo paso es pedir, prestados, veinticinco pesos para comprar los chorizos. La suerte brilla para él mientras hace esos trámites y cuando vuelve a su casa con la enorme asadera bajo el brazo, piensa que lo que modificó bruscamente su fortuna fué la decisión. Un hombre decidido tiene algo de mágico, algo que seduce a la suerte y se posesiona de las cosas y las vuelve accesibles y fáciles. Como si se rindieran.

CUANDO entra, su madre está planchando, con infinita prolijidad, una blusa de Reina, su única hija. Reina está siempre malhumorada en los últimos tiempos. Y la vieja mujer, asustadiza y apacible, sola casi todo el día en su hogar, piensa frecuentemente en cosas terribles que puedan estar mortificando a su hija. No se inquieta, en cambio, por sus dos hijos, Chito y Raúl: piensa que son hombres y eso basta.

Apenas entra, Chito se dirige a ella: —Vieja, preciso el primus esta noche. —¿El primus?— Lo mira a través de sus lentes de armazón metálica y repite meditativamente: —El primus.

Chito la pone al tanto de sus planes. Ella lo escucha y mientras él habla, repasa, meticulosamente, las mangas y el cuello de la blusa color caramelo. De pronto empezó a balancear la cabeza hacia los costados y dejando la plancha, dijo:

—No te lo puedo dar. No te lo puedo dar. —Es para ganarme unos pesos.

—No te lo puedo dar. No puedo. Tengo que hacerle la cena a tus hermanos. Ellos trabajan —dijo con voz apagada, alargando las vocales.

—Está bien, está bien— masculina Chito. Tira al suelo el cigarrillo que había empezado a fumar cuando presintió el fracaso, y lo destripa con la suela del zapato.

—Te gusta complicar las cosas —dice, entonces, la madre. Es viuda desde hace varios años y ahora sabe que no puede influir para nada en la vida de sus hijos.

—Esta bien. —No todos pensamos igual. A otros les gusta el orden. Ellos quieren la cena a su hora. Todo ordenado. Y no se les puede contrariar. Sobre todo a Reina con lo voluntariosa que es.

CHITO vuelve a la calle. Es cerca del mediodía. En una esquina se cruza con Lidio Uriel. "Es te si que tiene suerte", piensa Chito. "Cada pocas semanas se las arregla para estar en el Seguro y cobrar un lindo medio jornal". Lidio, rechoncho, con una cara levemente aceitunada, lisa con largas patillas y bigote, es un pacífico y experto haragán.

En cuanto a Chito, apenas si antes le había hablado alguna vez. Pero ahora, al cambiar saludos apenas perceptibles, se le ocurre que Lidio puede acompañarlo en el negocio de los chorizos. Y así se lo propone, condicionando el trato a que Lidio lleve un primus. Quedan de acuerdo para encontrarse a las siete de la tarde de modo que llegaran temprano al curso y consiguieran una ubicación provechosa.

A la hora convenida, Chito está esperando a su socio en la esquina de Grecia y Charcas. Mientras aguarda, el sol corona la copa de los árboles y las cornisas de los edificios con un ardiente anaranjado y finalmente desaparece. Cuando han transcurrido cuarenta y cinco minutos de espera, pide a un vecino que le culde los paquetes de chorizos y panes y va en busca de Lidio.

No lo encuentra en la casa. "Tengo que haber estado loco al confiar en un tipo como Lidio", se recriminó. Lo único que puede hacer ahora es devolver los chorizos y confiar en que se los reciban. Entonces le empieza a doler la cabeza.

En ese momento, Lidio aparece a la vista; camina muy cachachiento y Chito, al verlo, aprieta sus mandíbulas anchas y angulosas.

—¿Dónde te habías metido? —dice con voz seca y tensa.

—No te impacientes —protesta Lidio—. Estaba jugando a la carambola. Esperame que en seguida traigo el primus.

Lo esperó media hora más mientras Lidio se afeitaba, se cambia de ropa y se afina el bigote hasta dejar casi apenas una línea sobre el labio.

Cuando llegan al curso ya desfilan grupos de personas, cabezudos, carros alegóricos y todas las esquinas y sitios buenos para la venta están ocupados. El viento ha empezado a sonar furiosamente en los platanos de la avenida Garzón.

—Es una ventaja —dice Lidio—. ¿No ves el viento que se levanta? En el medio de la cuadra vamos a estar más protegidos —agregó, alisándose el pelo.

Es el mismo Lidio quien ellipse un lugar para instalarse. Y de inmediato él se pone a observar la agitación de la calle y se incorpora a la diversión, circula gandleando, con aire de haber cumplido su parte, de que no tiene nada que ver con lo que viniera después.

Chito levanta un mostrador pequeño encima de unos ladrillos y pone el primus adentro del cajón. Esta muy inquieto; está impaciente y transpira. Su cara parece mas huesosa y afilada que nunca. Y los amarillos ojos son, en ese momento, similares a los de un gato que se hubiera metido en asfalto caliente y estuviera apremiado por salir.

Afanosamente procede a encender el gasificador. Cuando le inyecta presión comprueba que, por alguna razón inexplicable, el aparato no funciona. Lo toma con las dos manos y lo sacude violentamente. Li-

dio está a pocos metros, en medio de la calle, y lo observa.

—¡Mirá! ¡No tiene ni una gota de querosene! —grita Chito.

Lidio mira como si no entendiera. Chito entonces sale corriendo con el primus en la mano y se mete en un almacén.

MUY pronto vuelve secando con un papel el combustible que se ha derramado al llenar el depósito y sin perder un minuto calienta la boquilla y hace funcionar el émbolo. Sin embargo no enciende. Fallan todas las tentativas. Chito empieza a sentirse mal; tiene la sensación de que le aprietan la cabeza con un zuncho de cero.

Un vecino se acerca en ese momento y da dos o tres vueltas alrededor de Chito, observando la furia del muchacho, hasta que por fin se resuelve a ofrecerle una aguja de destapar primus.

—Vea que cosa el primus que traje mi compañero —dice Chito—. Lo único que falta ahora es que se le rompan las patas o reviente el depósito.

Toma la aguja que le ofrece el vecino. En ese momento Lidio emerge de entre una oleada de gente donde todos se movían y gritaban, diciendo:

—¿Todavía no lo prendiste? Como Chito no le contesta, se vuelve a mezclar en el curso.

Las manos del muchacho tiemblan un poco, pero en sus músculos está el rayo de la determinación. Trata de contener su rabia y pensar en lo que un poco puede ganar. Y así termina de preparar todo, pero se calmó sólo cuando los chorizos empiezan a crepitar y despedir su olor.

APENAS ha vendido una veintena de chorizos cuando se acerca un hombre delgado, de rostro color ceniza, con una corbata oscura que vuela al viento y llevando en sus manos un portafollos que tiene las puntas desgarradas como si un perro las hubiera estado mascando. Frente a Chito, queda, mirándolo, inmóvil. No quiere comer, quiere el permiso le dice a Chito, adelantando la cara y haciendo repicar el lápiz en la tabla; tiene dedos largos y espatalados; una vocecita mezzuina.

—El permiso municipal para estacionarse aquí a vender mercaderías comestibles, si lo tiene o no —repite mientras Chito lo observa desconcertado.

No tiene nada. El inspector entonces, hace ademanes como para desbaratar todo y se aleja, llamando a un policía.

Chito ha quedado aplastado. —Chambón. No tenías permiso —dice Lidio. Chito ha quedado aplastado.

El agente de policía que se acerca es un hombre joven, de ojos risueños y porte desenvuelto. El inspector, antes de alejarse, le ha encargado eliminar a Chito y su negocio del desfilé.

—Póngase más allá, donde ya pasó el inspector y asunto terminado —dice en voz baja el agente—. No se haga mala sangre.

Chito le dice que sí, que gracias. Y empieza a cambiar sus cosas para otro sitio, mientras el inspector, de lejos, da una ojeada para comprobar que todo marcha bien.

Cuando transporta la asadera llena de grasa líquida y chorizos, Chito tropieza con el borde de la acera y apenas puede evitar el porrazo. En el traspás se levanta, en un costado, la capellada de uno de los zapatos.

CON gran rapidez se instala en otro lugar, frente a donde se forman remolinos de gente, y pronto está nuevamente vendiendo.

El curso es allí más que en ningún otro lugar, una masa revuelta de gritos, cuerpos, luces, risas, sonidos diversos, pero, para el muchacho, no hay más que mandíbulas masticando y manos en acto de entregar dinero. No puede discernir otra cosa.

En determinado momento, sin embargo, toda la iluminación parece apagarse repentinamente. Se echa atrás y con el brazo derecho se protege la cara.

Un montón de grasa ha saltado en el aire salpicándolo todo. Quema. Pone cara de dolor, cerrando los ojos y reteniendo un grito. Simultáneamente y en forma casi instintiva, piensa que algún chorizo ha reventado, dispersando la grasa fundida. Pero de inmediato comprende, y en el mismo acto de pensamiento, comprende que esa es una causa demasiado limitada para tan formidable roción del ardiente líquido. Y entonces, apenas abre los ojos y mira la asadera, comprende lo que ha sucedido: un pedazo de baldosa está en medio de la grasa como un sapo en el charco. Ha sido bombardeado por una patota. Volviéndose, ve a sus agresores que sonrien en silencio. Son cinco, aunque tres de ellos empiezan a retirarse.

"Quedan dos", piensa Chito e instantáneamente salta y se contorsiona como una viruta cuando sale de la madera. Rápido y flexible, toma el cuchillito conque corta el hilo de los chorizos. Dos de los patoteros avanzan y automáticamente se forma un círculo fluctuante de espectadores: la avidez de ver una pelea se enciende en todos, entre una marea palpitante de chillidos femeninos y sillas arrastradas.

CHITO, pálido, crispado, enfila hacia los dos patoteros con el cuchillito enristrado, el brazo duro, las venas de la mano saltadas, arrastrando el pie con el zapato abierto, con el pelo ensortijado cubierto de grasa y los pantalones escapándose del cinturón.

Uno de los patoteros se corre a un costado y el otro, un muchacho pardo de cuerpo ancho y grueso retrocede lentamente, con calculada displicencia. Por unos instantes pareció hacerse allí un poco de silencio. De pronto Chito acosó al patotero con rabia y a la vez con nerviosa vacilación. Trató de herir. El pardo saltó y dió la impresión de que iba a escapar, sin perder de vista a Chito. En ese momento el otro patotero, un muchacho muy delgado, rubio, con la camisa afuera de los pantalones, se aproxima a Chito por la espalda y le da una patada en los riñones e instantáneamente escapa. El otro patotero se acercó entonces a golpear a Chito en el suelo. Pero precisamente en ese momento se oye un grito previniendo que se acerca la policía. Los patoteros escaparon, veloces como insectos, desliziándose entre el público.

A Chito lo llevan hasta la Comisaría donde el oficial escribiente mira con sorpresa a ese muchacho con la camisa y el pelo engrasados y quemaduras en la cara. Le pregunta con sequedad, casi con aspereza, el nombre y otras cosas, escribiendo las respuestas en una máquina de oficina.

Chito relata la pelea.

CUANDO llega el comisario, el escribiente lo recibe con las novedades.

—Capitán —le dice— aquí está el sujeto del incidente.

—Sí. Ya sé. ¿Le tomó declaración?

Lo observa desde la puerta del despacho. Chito sentado en un banco mira la capellada levantada y piensa en el dinero perdido. Ha puesto todo su empuje, toda su voluntad y fracasó.

El comisario enciende un cigarrillo y se retira diciendo que está cansado y deja órdenes de que al muchacho le curen las quemaduras y que, si era necesario llamasen a la Asistencia. El escribiente ofrece, un cigarrillo a Chito pero nadie lo cura y si duerme algo, es solamente porque el muchacho decide que aquel dolor de su piel llagada no podía derrotarlo. A las siete de la mañana lo despiertan sacudiéndolo por un hombro y lo exhortan a que se vaya.

La calle está desierta. Chito sale palpándose las quemaduras con la punta de los dedos.

Un viento suave hace bisbisear, ingravidamente, los papelitos y serpentinatas que aun quedan en el pavimento. Unas nubes pequeñas comienzan a enrojecer reflejando la luz nueva. En la desierta avenida Garzón no hay absolutamente ninguna huella de lo que había sido su negocio de chorizos. Resueltamente empezó a caminar. Los racimos de uva, el olor del mosto y las abejas y el sol lo esperaban.

DESLINDE a un año de distancia

Durante un año, esta revista no ha faltado una sola vez a su cita trimestral con los lectores. El mérito no nos incumbe especialmente. Hay que repartirlo con ellos por partes iguales. Porque si el objetivo último de toda labor intelectual es la comunicación, la presencia del lector es primordialísima, indispensable. Sin él no hay diálogo, sólo vacío. Sin él, en definitiva, no hay compensación, estímulo. Es imposible, en el vacío, persistir, continuar. Y nosotros continuamos.

Nuestro optimismo no echa en olvido las dificultades. Toda aventura editorial las tiene. Pero en nuestro país, cualquier aventura editorial independiente es más rica en avatares y peligros que en ningún otro. Hay una razón fundamentalísima: la exigüedad de nuestra población. Otra más: el espíritu de dispersión de nuestra minoría lectora, no siempre dispuesta a respaldar las empresas culturales que se producen aquí.

DESLINDE ha sorteado esos obstáculos en principio. Ha ensanchado su radio de difusión a otros países del continente. Ha tratado de armonizar en una fórmula igualitaria su contenido, ofreciendo colaboraciones del exterior y del país, incluyendo número a número, al lado de autores ya conocidos y hasta consagrados, a aquellos nuevos cuyas colaboraciones nos han llegado y merecieron ser publicadas.

A un año de distancia de nuestra primera salida podemos considerar satisfactorio el primer balance. A los nombres de algunas personalidades del mundo de las letras que ya han figurado en nuestras páginas: —Herbert Read, George Woodcock, Manuel Lamana, Luis Franco, Guillermo de Torre, Albert Camus— se sumarán en los números próximos los de Ezequiel Martínez Estrada, Jean Cassou, Octavio Paz, Juan Carlos Onetti, Carlos M. Rama y Alex Comfort, entre otros.

Pero nuestra labor no estaría completamente lograda si en el plano nacional no consiguiéramos nuevas vinculaciones, si aquí dejara de merecer interés nuestra tarea. En ese sentido debemos declarar que esta revista no es un coto cerrado, una tribuna partidaria, una torre exclusiva. Así, venimos tratando de interesar en nuestra obra de cultura a aquellos escritores nacionales que merecen nuestra atención y la del público. Sólo en la medida que lo logremos habremos cumplido cabalmente nuestra misión.

—¡Miguelico!, ¡Miguelicooo!
—¿Qué vocerío es ese, muchacho? —dijo la señora Juana asomándose al patinillo.
—Es que la Lola, me manda a que Miguelico vaya corriendo a buscar al cura, para el tío Pepinillo que está dando las boqueas.
¡Avermaría purísima! —dile que va enseguida.
La mujer cerró la ventana, bajó las escaleras, cruzó un estrecho y oscuro corredor y, abriendo la puerta del patio grande, se vio la silueta rechoncha de la señora Juana en busca de su hijo.
—Ven, Miguel, ven. Mira, anda enseguida a la parroquia, porque Pepinillo está mu malico y necesita los sacramentos.
—¡Mardita sea!... Las cosas que pasan en la vida. Si esta mañana estuvimos liando un cigarro juntos.
Y Miguelico, calándose la gorra, salió apresurado y entristecido por la mala e inesperada noticia sobre su amigo.

Miguelico no espera en la parroquia para acompañar al viático. Está muy triste y necesita unas copillas. Siempre le sucede así. Cuando está triste, porque está triste y cuando está alegre porque está alegre, él necesita vino.
Se va a la taberna "El Triunfo", la que queda más cerca de la iglesia. Tiene unas perras en el bolsillo y puede beberse unas macetas. En eso está cuando el monaguillo con el repiqueteo de su campanilla, va anunciando el paso de los santos sacramentos. Se descubre frente al piallo, pero él no se suma a ellos. Aquel retintín le produce un gran malestar y espera a que se alejen. Otro vaso de valdepeñas y sale. No toma tampoco el camino de la desgracia. Se va por la calle Ancha, donde hay otra taberna, la de Julio, pero antes de llegar a ella:

—¡Adiós, Migué!
—¿Pero eres tú Juanillo?
—Er mismo, hombre.
—¿Y qué es de tu vida?
—Aquí estoy, deseando volver a Sevilla.
—¿Tan mal te va aquí?
—Mal, mal que digamos, no, pero no vivo tranquilo. Si no hubiese sido por la muerte de mi padre no vuelvo a Graná... ¡Mardita sea!
—Pues mira tú, yo me casé aquí y ahora tengo un chava que es un ange.
—Cuestión de suerte, Juanillo. Vamos a lo de Julio a beber algo.

Los "Mierdaembrazos" son tres de familia: la madre y dos hijos. El menor es Miguelico que hace poco volvió de cumplir el servicio militar en Sevilla. Viven en una casa oscura, sucia, cuyas ventanas permanecen siempre cerradas. No tienen flores ni pájaros, y la señora Juana, con su vestido negro y pringoso, se mueve como un borrón alucinante. El mayor, Joaquín, es alto y giboso. Trabaja en un torno a pedal y hace travesaños para las sillas. Tiene los ojos rojizos y pitarrosos a causa de una enfermedad, y siempre está salpicado de virutas. Es bueno, habla poco y trabaja mucho.

En invierno, en esas mañanas de frío y de soleada transparencia tan hermosas que tiene Granada, madre e hijo salen a la puerta a tomar el sol. Da pena verlos tan sucios y tan solos. La calle Nueva, sobre ese costado y en ese tiempo, se llena de chicos y grandes. Allí las madres pelnan y lavan a sus hijos. Los peines y las lencerías hacen su trabajo, mientras los culeros de los mamones lucen sus plastas amarillas.

Distinto a su hermano Joaquín, Miguelico es dichoso y jovial. Va de un lado a otro y habla y ríe con

los vecinos que casi siempre lo necesitan para varios quehaceres.

Aunque es un buen oficial ebanista él trabaja muy poco de su oficio, pero es activo, desinteresado y servicial en cualquier otra función. Lo solicitan cuando hay un casamiento o un bautizo, y también para los entierros si estos son de angelitos. Ha hecho una especialidad en esta clase de menesteres. Él hace el cajoncillo, él coloca el cadáver amortajado y arregla las flores, poniendo en ello una solemnidad de rito entre ridícula y estremeceadora a la vez. Luego, a la hora de retirar el muerto, clava la tapa con unos golpecitos suaves, lo más delicadamente que puede, como si fuera un regalo que le enviara a Dios. Se lo coloca debajo del brazo y marcha adelante seguido del cortejo, cabizbajo y doliente, hasta llegar al final de la Cuesta de los Chinos, donde hay un parador marginado de frondosos sauces. Allí se hace un breve descanso, para beber un refresco o un vinillo reconfortable y seguir hasta el cementerio.

Está por terminar la primavera. Los días ya son largos y cálidos. Anochece. El farolero, con el chuzo al hombro, llevando en su punta alta la primera estrella, entra canturreando por la calle del Hornillo. Hay en el ambiente rumores y olores agradables, predominando la fragancia de las rosas pitimí del huerto lindante con el convento de los Capuchinos. Se oye claro el sonido de un almirez. Unos niños tratan de bajar un murciélago con un soplador de espanto atado al extremo de una caña. Una maldición queda apagada por la gracia despectiva de una solía:

Tu mare forforillera
y tu pare esquilaperros,
vaya una gente fulera.

Se vive. Se siente vivir. Hay muchachas en las puertas que miran calle arriba y calle abajo. Bajo una farola ya encendida, un corro de chicos sentados al estilo árabe, escuchan de otro un cuento de bandidos.

Miguelico ha quedado solo en su mesa, en la taberna de Julio. El amigo con el que hicieron juntos el servicio militar, se ha ido. Frente a él, un chalan y un gitano viejo buscan de cerrar trato. El chalan joven, con más presencia de chulo que de chalan, quiere rebajar el precio de una jaca. El gitano, con su vara alta, apoyando en ella su cuerpo adiposo, se resiste:

—¡Qué no pué zé ezo, zeñorito! Ese animá es una joya que vale ma que er zó.

Sobre Miguelico se cierne una nube de pesadumbre. El Pepinillo, su buen amigo, ya puede estar muerto y él sigue en la taberna.

Eso le duele mucho. Se decide y sale. Irá a verlo. Dobra en la esquina por donde el farolero estró al barrio. Todavía es temprano. Las muchachas sienten bullir la vida en la sangre, en la piel, en los ojos. Ven a Miguelico:

—Adiós, Miguel—. Lo saludan con alegre picardía.
—Buenas noches tengan, muchachas.

Pero llega a la calle Nueva. La Trini lo ve y corre a la casa de la zapatera. La Trini es una mujer joven, alegre, bien puesta, que hace de novia del Cachorro, un inspector de consumos al que ella llama Jocosamente, el "Jabali con pitones". La zapatera, rolliza y guasona, ya conoce el motivo.

Apagan la luz y seguidamente se oyen a coro dos voces, timbradas, de soprano:

—¡Miguelico mieceerda!
Miguelico se endereza como un resorte comprimido, al que súbitamente lo dejan en libertad. Mira a todos lados y vacilante, queda a la expectativa. Silencio. Como si fuera un eco tardío, de otra casa salen las sonoridades de otras voces femeninas:

—¡Miguelico mieceerda!

"HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL" - Angel Valbuena Prat - Ed. Noguer - Barcelona - 1956.

El nombre de Angel Valbuena Prat, catedrático de literatura, trascendió verdaderamente las fronteras de su país, pese a haber ejercido con anterioridad su cátedra en varios centros docentes del extranjero, con su "Historia de la Literatura Española" (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, tres tomos). La solvencia de dicha obra, muy utilizada actualmente en Hispano-América, no sólo acreditó su erudición en la materia, sino que, actualizando la historia de la literatura española hasta nuestros días, a través de todas las vicisitudes políticas de los últimos veinte años, puso de manifiesto una objetividad y prescindencia de actitudes extraliterarias a que no nos tenían acostumbrados los actuales hombres de letras en la España de la postguerra.

Estamos ahora ante su "Historia del Teatro Español" de reciente aparición. Obra magníficamente editada en un tomo de 684 páginas, más índices, ilustrado con una interesante selección de fotografías.

Lo primero que cabe observar a propósito de "Historia del Teatro Español" de Valbuena Prat, es la posibilidad de que el lector, equivocado por el inadecuado título con que ha aparecido la obra, pueda sentirse perjudicadamente decepcionado. La historia que nos ofrece Valbuena en el referido volumen no es la del teatro español, sino la de la literatura dramática española. Apoyan este equívoco de presentación, magníficamente por otra parte, las fotografías ilustrativas de representaciones teatrales, que poseen por su cuenta, e independientemente del contenido del libro, un valor documental intrínseco.

El lector no debe pretender hallar en esta obra nada relacionado con intérpretes e interpretación, nada con teorías teatrales o evolución de técnicas en el teatro hispano, nada que tenga que ver con el anecdotario que la simple enunciación de una historia del teatro español pueda hacerle imaginar de inmediato.

La obra de Valbuena Prat que nos ocupa debe ser considerada como un tomo más de su "Historia de la Literatura Española". Apéndice, aunque amplio, dedicado especialmente a una de las formas literarias, por un historiador de literatura.

Ya desde este adecuado punto de vista cabe señalar que el nuevo volumen aportado por Valbuena está lejos de ofrecer la impresión de solidez estructural que proporcionaban sus tres primeros tomos. El lector conocedor de estos

(Pasa a la pág. 15)

(Viene de la pág. 8)

cripto a una forma más convencional, pero los sujetos elegidos lo incluían ya en lo que se ha llamado *tremendismo*. Esta definición se explica en un país donde, comúnmente, la literatura no se distingue por los excesos. ¿Qué se podría decir de Louis-Ferdinand Céline y su *Viaje al final de la noche*? Fuera de España el *tremendismo* tiene ya largos años de vida. Sin embargo la fórmula tenía antecedentes allí, pero en la pintura. Claro que ocasionalmente podrían buscarse datos concomitantes en ciertas páginas del Arcipreste, del *Lazarillo*, de Quevedo, pero la Picaresca tiene como fondo una saludable finalidad moral. El *tremendismo* da testimonio del "acabóse"; es un límite de lo irrisorio. Tanto en *La Familia de Pascual Duarte* como en *La Colmena* la finalidad moral está implícita en la denuncia que formulan. En los libros de cuentos y relatos, por el contrario, priman el cinismo y el "¿a mí qué me importa?", que resaltan de nuevo la contradicción entre ciertos propósitos declarados por el escritor y su obra.

En Pintura, el antecedente inmediato de Cela es Gutiérrez Solana. Máscaras horribles, rostros chupados, contorsionados; ojos vacíos, revelando el vacío del cerebro; campesinos cretinizados participando en entierros en los que el carnaval y la liturgia parecen confundirse. Esa mueca campea manifiestamente en toda la producción menor de Cela, ya desde aquellos primeros libros que se titularon *Esas nubes que pasan*, *El bonito crimen del carabenero*, *Baraja de invenciones*, y que continúa hasta su último libro de relatos: *El molino de viento*. Ya en este último libro Cela accede a lo horrible con una deliberación tan sarcástica que más que en lo tremendo incide en lo bárbaro. El esperpento valleincalesco y la diatriba barojiana son juegos de niños. Aquí están, accionando, los tipos de Solana: desenejados, cejijuntos, patizambos, peliagudos, descoyuntados. Una Corte de los Milagros atroz. En Gutiérrez Solana ese mundo alucinante tenía cierta solemnidad dada por el color y la inmovilidad de los personajes. También porque no hablaban. De haber hablado lo hubieran hecho en base a diálogos como este de Cela:

"¿Usted no conoce mi feto —decía doña Sara Mateo, viuda de Vilviestre, a las señoras forasteras—. ¡pero, mujer, eso es imperdonable! ¡Venga, venga, que se lo enseñaré!

(Viene de la pág. anterior)

últimos es casi seguro que no podrá apartar de su mente durante la lectura de "Historia del Teatro Español" la idea de un "refrito". Es cierto que algunos de estos nuevos capítulos son también, como casi todos los de "Historia de la Literatura Española", muy buenos ensayos sobre los temas que mencionan los epígrafes, pero también es verdad que otros muchos se malogran ahora entre opiniones muy personales del autor. Parece, de todos modos, indudable en esta ocasión que, en toda la primera parte del libro, mientras Valbuena utiliza de nuevo sus ya manifestados conocimientos de literatura clásica española, logra los capitu-

"¿Verdad, usted, que para feto es muy hermoso?"

"Pues, sí, para feto no está mal. ¿Y cómo se llama?...". (1)

Todos los personajes de estos libros de cuentos y relatos están disfrazados con "la máscara loca de la literatura". Cada uno de los libros es un microcosmos manicomial. Es difícil confundirlos en la realidad, ni siquiera aproximarnos al credo estético de *La Colmena*. Son invenciones, muñecos de retablo deliberadamente grotescos, rellenos de ficción y movidos evidentemente. Revelan una versatilidad desconcertante en el autor.

Un vagabundo algo sentimental

Hemos dicho que, con *El Molino de Viento*, Cela toca el límite de lo irrisorio. Y, un poco más arriba, que Cela es el escritor que más ha trabajado sobre una realidad angustiosa y sórdida. Entre esos extremos, otro Cela existe: el vagabundo. Un vagabundo jovial, humilde, atento al detalle humano. Ese vagabundo lo encontramos en tres libros excelentes: *Viaje a la Alcarria*, *Del Miño al Bidasoa*, *Judíos, Moros y Cristianos*. En los tres domina un saludable sentido del humor, una entrañable ternura, una solidaridad cordial con hombres y paisajes.

En estos libros Cela ni busca ni destaca la nota exótica. Toda truculencia es descartada. Como una vena de agua mansa y clara va fluyendo el relato de lo visto, oído, sentido y pensado. Va fluyendo claramente, en una prosa pulida, pero no atildada. Intencionalmente se incluyen términos rústicos, expresiones populares, maneras peculiares del decir rural. Estamos lejos en *Viaje a la Alcarria* de aquella visión de Castilla que Azorín nos diera. Todo lo que el vagabundo nos cuenta es de primera mano. No mira a través de un catalejo. Anda por los caminos, pasa por los pueblos, charla con hombres, mujeres y niños. A veces hace unos kilómetros sobre un carro y esa es la ocasión que aprovecha para contarnos cómo vive el carrero, cuáles son sus sueños de hombre pobre. Casi no aparecen hidalgos y caballeros en esas páginas transitadas por un hálito de aire libre, de vida cotidiana, pobre y humilde también. Hombre y paisaje se nos dan confundidos en

su vida común. Otra vez hallamos aquí al mejor Cela.

Puede decirse que la nota personal, el concepto de la vida, las inclinaciones temperamentales del autor pueden ir rastreándose en estos libros de viaje. Pero cuando ya íbamos sacando una imagen más o menos entera del hombre, el ingreso a la Academia viene a replantear de nuevo todo el trabajo, nos obliga a formularnos nuevas preguntas sobre la verdadera personalidad de este escritor.

Cela, académico

Si nada, en la obra general de Cela, es extático o conformista, ¿cómo ha sido propuesto para la Academia y cómo se ha dejado meter allí? No falta el antecedente: Baroja. Más de un punto de contacto podría buscarse entre ambos escritores, pero no es eso lo que interesa ahora. Lo curioso es esta coincidencia que hace que dos de los más díscolos escritores de España se dejen uniformar a las primeras de cambio. Y no es que Cela no supiera dónde se metía. El mismo ha dicho: "Hay seres... que se presentan ante la vida sin inclinación: éstos, como podrías suponer, son los rectos, los ecuanímenes, los que ganan a todos los peños, los que pasean su seriedad asnal por los senados, las congregaciones y las academias". No es posible creer que para convertirse en un individuo así se haya dejado crecer Cela la barba.

Hay que llamar la atención, sin embargo, sobre esa tendencia ya apuntada en este artículo, que señala una dualidad poco seria, histriónica, en Cela. Recién investido, se hizo tomar unas fotos nada halagadoras para la Institución de la que entró a formar parte. Ya hemos visto cómo, del dramatismo social de *La Colmena*, pudo pasar al guiflolesco juego de *El molino de viento*. Hemos visto, también, que el vagabundo de *Viaje a la Alcarria* puede convertirse, de la noche a la mañana, en el académico Don Camilo, un personaje barbudo y algo cómico en su hábito reciente. Estas contradicciones nos devuelven a las dudas del principio. ¿Es Cela un autor sin situación a pesar de su talento literario? ¿Revelan, sus declaraciones y sus actos, una personalidad oscilante, una falta de convicción? ¿Será, en fin de cuentas, su "tremendismo" una postura intrascendente, destinada a la más inocua oficiosidad? Por ahora, todas las conjeturas son posibles. Pero la investidura académica es la nota más falsa que Cela ha dado hasta la fecha.

(1) "El Molino de Viento" Ed. Noguer, Barcelona, 1956.

Notas sobre Poesía Uruguaya

"POEMAS DE PUNTA DEL ESTE"

Umberto T. Pereira. - Poemas de Punta del Este. Ed. del autor, Montevideo, 1957.

El primer libro de un escritor, crea siempre un problema al crítico. Esto no quiere decir, naturalmente, que el crítico lo afronte siempre. Como por lo general el libro es malo, salvo rarísimas excepciones, lo más fácil es dejarlo de lado (que es lo que se suele hacer, sin acusar siquiera recibo) con la seguridad de que ni la Literatura ni la Cultura del país van a notar la falta.

Lo otro fácil —llámese tontería, amistad o interés— es escribir al esperanzado joven una carta, una nota o un prólogo laudatorios ya sea para felicitarlo o para anunciar a sus posibles lectores el advenimiento de su genialidad a la Literatura vernácula.

La venalidad de estas actitudes responde a la escasa libertad de que se dispone para opinar o a la liviandad de criterio utilizada. Cuando las circunstancias que rodean el hecho son diferentes, ocurre lo que decíamos al principio: el primer libro de un autor (¿Dios mío!, ¿por qué será un libro de versos?) aparece al crítico un problema serio.

No se trata en estos casos sólo de la información pública, sino de una opinión que va a ser casi exclusivamente absorbida por el único lector que el crítico sabe que tendrá en ese momento: el propio autor.

El problema es complejo. La habitual vanidad del crítico ante la masa de lectores, que a su vez le juzga y de la que obtiene su máximo beneficio, pasa a segundo plano. "No es negocio" para él escribir sobre N. N., en vez de hacerlo sobre Elliot o Julio Herrera y Reissing.

Empero, cierto sentido de la responsabilidad frente al escritor que se inicia en un arte cuyos más escondidos secretos desconoce por falta de experiencia y dedicación, puede acicatear su deseo de tenerlo en cuenta.

El resultado de la empresa suele ser ingrato por dos motivos: el amor propio del autor defraudado que, fatalmente y aunque no lo confiese, cree sinceramente que con su libro ha hecho un aporte (modesto o excepcional, pero seguro) al Arte, y el amor propio del crítico que, en el mejor de los casos, si es honesto, está convencido que su único compromiso lo tiene con la conciencia.

Estas breves reflexiones nos han venido a la mente leyendo el libro "Poemas de Punta del Este" del novel escritor Umberto T. Pereira, prologado por la Sta. Sarah Bollo.

El desborde lírico de U.T.P. (que alcanza 59 poemas) es el resultado de una vena afectiva propicia que se desangra al contacto de una infancia vivida a la orilla del mar, frente a un horizonte poblado de personajes que integran sus más tiernos recuerdos. Las estructuras poéticas que contiene ese variado mundo, no pasan de ser, también, rememoraciones de sus tiempos de estudiante de Preceptiva Poética: alejandrinos pareados, cuartetos de hasta 14 sílabas con hemistiquios señalados, dodecasílabos con cesura que hace combinaciones de 7 y 5, sextillas octosilábicas, romancillos hexasílabos, etc., etc. En ningún momento se descubre la necesaria vigilancia que requiere la adecuación de la esencia poética a los moldes formales, lenguaje inclusive.

Se malogra así, por vía de la expresión, la materia poética que U.T.P. tuvo en sus manos. Porque, como decía Valery, "todo el mundo ha sido dichoso y desgraciado; y los extremos de la alegría, como los del dolor, no han sido negados a las más groseras y menos cantarinas de las almas". Y agregaba: "SENTIR no implica HACER SENSIBLE y todavía menos BELLAMENTE SENSIBLE...". Curiosa lección ésta que no siempre se escucha y rara vez se aprende.

Sintetizando: con amor por la poesía y tiempo, con mayor experiencia de la vida y asidua frecuentación de buenas obras poéticas, si su entusiasmo no decae y trabaja, trabaja y trabaja, es muy probable que en un futuro libro U.T.P. nos enseñe lo que es capaz de realizar.

Naturalmente, para nosotros, la Sta. Sarah Bollo que prologó "Poemas de Punta del Este", al aplaudir con elogios fáciles la iniciación de U.T.P. en la poesía, no le ha hecho ningún favor. Al aclamarlo como una voz pura, auténtica y original que nada tiene de afectado ni rebuscado, creemos que no sólo estuvo desafortunada, sino apresurada y ligera.

"ESCALA EN EL MAR"

FELIPE NOVOA

Escala en el Mar, poemas. Ed. Gaceta de Cultura, Montevideo, 1956

El tono adulto logrado por Felipe Novoa en este sobrio y agradable conjunto de 23 poemas, hacen despreciables los pocos reparos que podrían señalarse con referencia al lenguaje a veces empleado o al manejo del mismo en la construcción poética.

Sin embargo, tratándose de Novoa y en función de su calidad poética, no nos parece obvio fijar su atención, sin comentarios, sobre estos versos:

tan de mí conchabo con su día tuerto
tan de mis sueños hechos de seda y sal
(pág. 51)

La tristeza de sonrisa triste
sonríe y sonríe tristemente
(pág. 48)

Día a día la traición pequeña
cambiome la mar en charca
(pág. 45)

Repetimos que esos lapsus, señalados con prurito de severidad constructiva, pueden tildarse de menores, no alcanzando a ensombrecer la noble materia lograda.

Novoa no construye sus poemas de sostenida intensidad y pareja textura, dejándose ir por los caminos fáciles que la expresión emotiva encuentra en el lenguaje, aun cuando su poesía es, antes que nada y sobre todo, explosión de sentimiento. Por el contrario, depura inteligentemente la forma que usa sin menoscabo de su libertad.

De este modo, trasiega al verso sus experiencias y sus meditaciones. Nos dice su amargura proveniente del choque con una realidad oscura, fría y áspera que no ha premiado su esperanza.

El poeta busca la evasión que desea fervorosamente y la encuentra escapando a los abismos del mar.

Es preciso ir más hondo que un pez ciego a través de escaleras interminables hacia lo hondo como un buzo buscando
(el cielo.

Su decisión ha de alejarle, por una escala de silencios, de "la clu-

Escríbe

dad sucia donde todo es sucio menos el tierno sueño de los niños" llevándole hasta "los últimos ahogados, fraternalmente hermanos por fin". Busca, en verdad, al Hombre, del que felizmente no reniega: pero en otra dirección que aquella en la que le ha visto esperar, en vano, tanto tiempo ("en lo alto de la llama, ciegamente, como un discípulo del sol").

El libro todo, por la unidad esencial que representa, podría asimilarse al ciclo de una crisis espiritual de su autor. Es así como asistimos, a lo largo de los 23 poemas, a la trayectoria de su inquietud, que él mismo nos describe minuciosamente, desde la huida hasta el retorno.

Océano
al fin dentro de ti
junto a tu inmenso corazón
siento el vértigo de la profunda grandeza

Cuando la venda en llamas cae
de los ojos, surge la duda:

Sueño con el mar y ya no es éste
el mar que amaba tu corazón de niño.

Sobreviene la recuperación del
sentido crítico:

A cuántos siglos de claridad
a cuántos siglos aún el hombre nos es
(pera?

Hundido en la más honda tristeza
y al amparo de la soledad meditativa
se cumple la última etapa de su transformación,
hasta que el poeta se encuentra a sí mismo
y alcanza el despertar definitivo.

Deja la vieja tristeza
junto a esos puentes que amabas

Hoy es otoño ya
recién comienza
un dorado morir sobre las cosas.

El libro termina con un significativo poema —"Regreso"— que cierra la aventura.

Por haber querido irme de mis huesos
traigo este silencio de casa vacía

Traigo también no sé porqué un espejo
que creí fuera el cielo de mi fuga
Y un andamio de arcángeles pintados
al que alegre subiera mi caída

Y traigo un no volver, aunque regreso.

Emilio Nacar

P o e m a s

Convocatoria

Mi mujer conserva su inocencia. Duerme y se aleja. Inmensas masas de amargura la patrocinan. Acude a esta vigilia —le pido— y barre mis escombros. Publica este infierno y vuelve —le ruego. Presa de su infortunio, me devora. He aquí la comedia representada hasta el cansancio. Floja suerte, corrupta permanencia. Pesa, pesa, esta dura cadena que ha repartido entre los hombres.

Poema

a Jaime Alberto Barceló

Buena manera de sufrir
buena manera de olvidar
sobre mi habitación un clima extraño
se renueva se magnifica
Hice bastantes méritos
como para seguir viviendo
avanzo un pie y el sol se abre las venas
finjo una mueca con mi espalda
Someterse es perder
hundir los límites del hombre
pero mis últimas noches de libertad
disminuyen melancólicamente
Tiempo del crecego
la angustia cree la máscara se aprieta
se nubla el cielo como una excusa
mis manos ya no saben qué dirección tomar.

Línea de Flotación

para ella
sólo los dedos de mis manos
eran tolerables
ante su imagen
un vago fuego
crecía y conservaba
mi derrota
ella resplandecía
en su espejo de sombras

Cámara Oscura

Gruesas gotas de amor me restituyen su semblante. Huye por sus pupilas para tomar aliento. ¿Qué pedazo de vida la persigue? ¿Qué historia hay en su exacta dimensión?

Arriesgo un parecer, un doloroso incendio. Ella se pone de rodillas; me ve temblar, descolocado, inerte. Han llegado unos carros cargados de dolor.

RAMIRO DE CASABELLAS
Buenos Aires, 1957.

(Viene de la pág. 12)

Las risitas y las carcajadas surgen de acá y de allá. A Miguelico le salta el corazón. Siente rabia y vergüenza. Rápido, endereza hacia su casa. Arriba, la madre, doña Juana, ha oído algo y entreabre temerosa un postigo del balcón. Mira, pero no ve al hijo.

Con su pea, amargado, en la planta baja, Miguelico anda a tientas. Busca algo. Atrás de una pequeña tinaja en desuso lo encuentra. Es un viejo sable herrumbroso, largo y curvado, que perteneció a su padre cuando era de la guardia municipal. De pronto, la claridad que sale de una ventana que da al patinillo lo detiene.

—Es mi madre — piensa.

Con el sable en la mano se queda indeciso. Siente una gran pena por su madre.

En aluvión, pasan por la puerta gritando unos chiquillos:

—¡Miguelico mleeerda!

Como un toro enfurecido, Miguelico sale al medio

de la amplia calle. Y como el toro al salir al redondeo, se detiene un momento para después arremeter contra todo y contra nada, porque la calle está desierta. Desenvaina el sable y lo rastrea violentamente sobre el empedrado, produciendo un chisperio alegre y estridente:

—¡Putas, putas, echad a vuestros maridos a la calle!

Miguelico jadea, va de un lado a otro como una fiera enjaulada. Está solo en la calle, con su rabia, su dolor y su vergüenza. No puede más. Blasfema:

—¡Me cago en el copón divino!

Silencio. En la semioscuridad, dos sombras se acercan a él. Joaquín lo toma de un brazo.

—Miguel, vamos a casa.

Miguelico se deja conducir. Lleva el sable arrastrando. La madre, atrás va gimiendo:

—¡Hijo mío! ¡Dios mío!

Gane más del 6 0/0 anual

Ahorre en el

BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY

Caja de Ahorros Valores

SARANDI 570 8 de OCTUBRE 3874

AGRACIADA 4061 Av. Gral. RIVERA 3475

Con una sucursal en la Capital de cada Departamento

LIBROS RECIENTES

- "La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges", por Ana María Barrechenea. Editorial El Colegio de México, México, 1957.
- "Sonetos Míos", por Emilio Frugoni, Edición del Autor, Montevideo, 1957.
- "Montevideo Antiguo", por Isidoro de María, Colección Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, con prólogo de J. E. Pivel Devoto, Montevideo, 1957.
- "La Educación del Hombre Moderno", por Sidney Hook. Editorial Nova, Buenos Aires, 1957.
- "La Educación de Nuestro Tiempo", por Lorenzo Luzuriaga, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957.
- "Sociología, ciencia de la sociedad", por J. Rumney y J. Maier, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1957.
- "La Esencia del Cine", por Jean Epstein, ediciones Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
- "Historia Económica de la Europa Moderna", por H. E. Friedlander y J. Oser. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- "Las Bases Físicas de la Mente", por Sherrington y otros. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
- "Los Pintores Cubistas", por Guillaume Apollinaire. Editorial Nueva Visión. Traducción de Raúl G. Aguirre, Buenos Aires, 1957.
- "Las Grandes Direcciones de la Filosofía" por Miguel Bueno. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- "El Amor sobre la Tierra", por Juan Cunha. Pliegos de Poesía, edición del autor. Montevideo, 1957.
- "Pintura Moderna", por Julio E. Payró. Editorial Nova, Buenos Aires, 1957.

ANTONIO MUÑOZ

"TEATRO LIBRE"

(Viene de la pág. 7)

de un hecho: la transformación que el paso irreversible del tiempo realiza no sólo en nuestro contorno sino también en nosotros mismos. Transformación ante la que unos nos abandonamos insensiblemente, otros filosóficamente y otros todavía nos sublevamos convencidos de antemano de nuestra derrota. Por lo que tiene de expresión lograda del vivir humano "El tiempo y los Conway" se aparece mucho mejor con "El Arbol de los Linden" que encaja en esa trilogía cerebral que ha sugerido Priestley.

El anticipo que del futuro de los Conway nos hace Priestley en el segundo acto, para hacernos regresar nuevamente al presente en el tercero —quienes tratan de desmerecer esta característica sencilla pero eficaz de la obra afirmando que el autor no ha hecho más que hacer representar el tercer acto delante del segundo, recuerdan a los detractores a quienes Colón les tuvo que parar el huevo— no es sólo un pequeño hallazgo teatral. Es también una forma de acentuar expresivamente el fatalismo con que el tiempo trata a quienes se le abandonan. Obligándonos a regresar al presente con su pequeño truco, Priestley está sugiriendo que el hombre posee, en cada minuto deslizante de su existencia, la posibilidad de jugarle una mala pasada al determinismo. De esta manera el autor inglés repone sobre el tapete la doble enreujada frente a la cual siguen girando sin decidirse las ideologías actuales.

"Teatro Libre de Montevideo" inauguró esta temporada su nueva sala con la reposición de esta obra, bajo la dirección de Carlos Muñoz, quien ha logrado un apreciable resultado, especialmente en el segundo acto. Es inevitable señalar, sin embargo, una acusada tendencia, repetida una y otra vez a lo largo de la representación, de situar en el centro de la escena y cara al público al actor que se halla en uso de la palabra. El público de hoy, acostumbrado ya a contemplar la escena en función de su conjunto, preparado suficientemente para no dejarse atrapar por el exclusivo divismo de un actor, percibe perfectamente la ruptura de la situación ambiental que la obra va reclamando a cada paso.

El elenco consigue un trabajo de buena calidad y casi parejo en su conjunto. Consideramos que debe destacarse en primer lugar a Nella Calò en su papel de Kay. La espiritualidad, la congoja, la conciencia de la situación por parte de su personaje supo expresarlas con fineza, sobriedad y sugerencia permanente. Kay no dejó de estar en escena un solo segundo mientras lo estuvo Nella Calò.

Los ví y palpité una venganza.

Dos hombres duros y secos, con ese tostado intenso que dan las intemperies: sol, agua, viento. Hermanos, a pesar de las diferencias, los rasgos los vendían. Uno alto, agobiado, no con esa inclinación que da, en la ciudad, el esquivar el techo de los ómnibus, sino más marcada, como si cuando entrara "a las casas" temiera tocar la cumbre del rancho. El otro, bajo, más decidido y un poco como atrevido. No por bato llegando a comadrado, pero tenía un "no sé qué" en el balanceo con que sostenía el cuerpo y se impacientaba mirando. El Alto recostado a la pared, junto a la puerta de aquel Café de San Carlos, serio, magro, de mandíbula saliente y ojos fieros bien abiertos, no parecía sentir ninguna urgencia.

Yo asistí aquella tarde a esa espera y creí adivinar, por como se daban las cosas, que el ofendido debía ser el Alto y sin creer que fuera demasiado prejuizar, supuse que injustamente. La honradez se reflejaba en los dos hermanos.

Adivinaba el diálogo previo:

El Bajo: —No puede quedar así, vamos y se lo hacemos pagar caro.

El Alto: —Si te querés jugar... por mí...

De las actitudes surgía que lo del Alto más que empuje fué aceptación. En el otro, en cambio, todo era afirmación, desafío.

Usaban los dos las ropas corrientes hoy en los hombres de nuestro campo. Nada de bombachas con ri-

ERNESTO MAYA (h)

LA ESPERA

betes, ni chalecos bordados. Botas cortas, bombachas sin color defenido de puro gastadas, campera el petizo y saco el otro. Las botas eran de cuero negro y en el acordeón del tobillo había como una tela de araña formada por la tierra de quien sabe cuántos caminos. Los dos con sombrero. El del Bajo le caía sobre la cara sombreado los ojos y escondiendo un raro pliegue que cruzaba su mejilla llegando hasta el párpado, como una cicatriz que le cortara el ojo, separando las muchas arrugas que se formaban el esbozo de una sonrisa que estaba siempre corriendo por la cara. Se movían, cuando lo hacían, con la gracia, agilidad y lentitud que caracteriza eso que llamamos "movimientos felinos". El Alto como un puma, el Bajo como un gato. Lento y desgano uno, ágil y en tensión el otro.

Las estaturas se conjugaban con las edades, casualidad que se da a veces, y subrayaba de responsabilidad la figura del uno, mientras picaneaba las ansias del otro, que acariciaba el revólver con canana pendiente en la cintura. Ostentación no era, pero mostraba su apego al bufoso.

El más joven colgaba y descolgaba del hombro una maleta con muy pocas pilchas a juzgar por el bulto y peso cuando me sorprendió ocultando rápida y seguramente la culata con el borde de la campera y el caño en el bolsillo del pañuelo, en la bombacha, la que subió con un tirón preciso y madurado en la repetición. Agucé los sentidos frente a lo inesperado pero descansé enseguida viendo pasar, recipiente de la sonrisa canchera del petizo, a un milico en bicicleta.

Pasaron los minutos y de golpe el Alto se enderezó y dejando el apoyo que hasta entonces le ofreciera la pared, se acercó al cordón. Este no era hombre de revólver, más bien estaría calzado con fierro. El Bajo llevó la mano atrás y trajo la canana hasta que quedó casi en línea con la costura de la bombacha, con la izquierda se echó la maleta al hombro, se tocó el ala del sombrero, levantándola, entrecerró los ojos, se llenó de arrugas la cara a fuerza de sonreír y le dijo al hermano: —¡Allí viene, es ése! Y avanzando hacia el cordón subió el primero en un ómnibus con destino a Castillos...

ENRIQUE GUARNERO

(Viene de la pág. 7)

f) ¿En qué forma siente mejor expresada su personalidad artística, como actor o como director?

Como director. La vocación de director escénico no creo pueda nacer de un día para otro. Es algo que se lleva dentro desde siempre y que no es difícil descubrir con una mirada retrospectiva. No hablaré de hechos anteriores de mi carrera. Me limitaré a decir que cuando obtuve la oportunidad de dirigir "Todo sea para bien" en la Comedia Nacional, yo me sentía en posesión del oficio. Múltiples experiencias anteriores, aquí y en Buenos Aires, aunque quizá de poca significación pública, fueron de gran experiencia para mi formación en esta disciplina.

Flor de María Bonino sirvió su señora Conway con el dominio escénico que se le conoce y momentos lucidos. Cabe señalar, no obstante, la interpretación muy particular de su papel. El conocedor de la obra acaba por decirse, después de haber dudado durante el primer acto, que la señora Conway puede también ser la que nos ofrece esta actriz, aunque se la

haya imaginado mucho más expansiva y maliciosa.

El resto del elenco acompañó con solvencia las dos interpretaciones que se destacan.

La escenografía de Federico Alfieri sugirió bien el salón de los Conway, en una gris ciudad fabril inglesa. Las luces, también de Alfieri, no destacaron efectos señalables.

Angel Valbuena Prat

HISTORIA DEL
TEATRO ESPAÑOL

Librería ALFA

CIUDADELA 1397

Francisco Mazza Leiva

TEATRO EN BUENOS AIRES

F. Mazza Leiva, redactor de las revistas argentinas "Talia", "Continente" y "Gaceta Literaria", inicia hoy su colaboración en DESLINDE.

La apertura de la temporada 1956 marcó una tónica distinta para los teatros profesionales. La superación de los problemas que el anterior estado social creara en lo relativo a repertorio y el regreso al país de muchas figuras prestigiosas que deambulaban por los escenarios de América Latina, permitió mejorar el nivel artístico en el campo rentado, con lo cual pudo competir con los independientes, únicos cultores del buen teatro en la década precedente. Desfilieron así por las salas comerciales desde la libertaria "Monserat" de Emmanuel Robles hasta la morbosidad y el talento de Tennessee Williams en "El gato sobre el tejado de zinc caliente" y volvieron a Buenos Aires, Francisco Petrone, García Buhr y López Lagar. La tarea de los grupos experimentales fue una vez más intensa y algunos alcanzaron éxitos resonantes, descollando el Casacuberta con "La zorra y las uvas" de Figueiredo. Empero la mejor tarea estuvo a cargo de la Comedia Uruguaya, que realizó una brillante demostración de equipo.

Festival de verano

El actual año escénico tuvo su apertura en un festival realizado en Mar del Plata, donde desfilieron al unísono fuerzas independientes y profesionales, con suerte diversa. La muestra, de contornos excepcionales al programarse, vio luego diluida su importancia por la premura con que se eligieron los elencos participantes. Ello es lamentable porque no mediaron razones económicas de ningún orden. Sólo la incapacidad de los organizadores fue la causa del fracaso artístico. De esta forma todo quedó reducido a un saldo de rubros importantes: un tercio de "El luto le sienta a Electra" de O'Neill, "Ondina" de Giraudoux, "Marido y mujer" de Ugo Betti, "La lección" de Ionesco y una estimable pieza de autor nacional: "El buen glotón" de Attilio Betti. En general la actuación de los profesionales fue sólo discreta y los experimentales estuvieron representados

en su casi totalidad por instituciones de valores relativos. Podemos abonar nuestra opinión diciendo que faltaron a la cita, entre otros, Gente de Teatro, I.A.M., Nuevo Teatro y La Máscara. El único aporte cualitativo del festival fue la puesta en escena de "Don Juan de las calzas verdes" por Margarita Xirgu al frente de la Comedia Nacional del Uruguay y el esfuerzo notable del grupo joven de nuestro primer coliseo dramático para superar las dificultades de "Asesinato en la catedral" de Eliot.

En Buenos Aires

En el ciclo de invierno la actividad ha sido intensa y si no siempre los intentos estuvieron acompañados por la calidad necesaria, su saldo cuantitativo ha de tenerse muy en cuenta. No será posible que nos ocupemos en particu-



Una escena de "Un día de Octubre" de Kaiser, por "Gente de Teatro"

lar de lo poco bueno a que ha asistido la ciudad porteña en los últimos meses. Tomaremos en cuenta en cambio, los mejores espectáculos, tanto en la órbita rentada como libre, desdénando para el caso el valor de las obras de calidad superior que no se vertieron dignamente.

Entre los independientes destacamos en primer lugar "Herederás el viento", de Lawrence y Lee, en la que Alejandra Boero movió el abrumador reparto con rara habilidad, lo cual constituye un mé-

rito mayor si se considera el reducido escenario de Nuevo Teatro, al que debió adicionarse un semi-círculo. La siguió en la plataforma de aciertos "Un día de octubre" de Kaiser, representada en Gente de Teatro, también a la manera circular, bajo la experta dirección de Alberto Rodríguez Muñoz, con un logro total del clima kaisereano. Teatro de Bolsillo puso en escena "Ha llegado un inspector" de Priestley, haciendo alarde de una conjunción que no es frecuente en nuestros teatros de arte. Por último citaremos "Tupac Amaru", discutida pieza de Osvaldo Dragun, de valores dispares, en cuyo montaje Fray Mocho alcanzó un mayor humanismo que lo que es costumbre en él, superando en mucho sus recientes trabajos. Hubo intentos fallidos, entre los que se ubican "Barranca abajo", desvirtuada en La Máscara y dos obras nacionales: "La yegua de los ojos rosados" de Vito De Martini y "El juez" de Murena. Algunos aciertos parciales de directores e intérpretes merecen un párrafo aparte. La creación avasallante y recóndita, a la vez, que hizo Ignacio Kurois en "Calígula" y también el buen montaje de Marcelo Lavalle para la misma, aunque haya descuidado en demasía la elección de los actores. Pedro Asquini en "Herederás el viento" compuso con autoridad al abogado defensor y Haydée Padilla lo emuló en gracioso personaje de "La ópera de dos centavos".

El mejor esfuerzo oficial en pro de la escena ha sido la construcción del Teatro de Verano, enclavado en una plaza céntrica bajo carpa. Sin embargo todo no fue más que un proyecto hermoso, ya que el director estable, Boyce Díaz Ulloque no demostró aptitudes suficientes para encarar las muy distintas formas dramáticas que van desde la "Electra" de Sófocles hasta el "Anfitrión" de Molière, pese a contar con un elenco avezado. En general no ha existido una gran dirección, digna de ser destacada. En cambio, entre los actores merecen mención las creaciones notables de Jordana Fain y Milagros de la Vega en "Viaje de un largo día hacia la noche" y "Así es, si os parece". No es posible omitir a esta altura del comentario la demostración excepcional que han dado los integrantes de la Compañía Italiana de Los Jóvenes, donde Giorgio de Lullo puso en evidencia su capacidad directiva y el elenco (Romolo Valli, Anamaria Guarnieri, Rosella Falk, Alba Albani, Ferruccio De Ceresa, Italia Marchessini...) talento y homogeneidad. Fue una lección de teatro que esperamos sea aprovechada.

Escena profesional

A Francisco Petrone le asiste el mérito de hacernos conocer la obra póstuma de O'Neill "Viaje de un largo día hacia la noche" y "Mesas separadas" de Terence Rattigan. En ambas su labor directiva fue aceptable, no así las interpretaciones, en las que demos-



Con cuatro tomos de rico y variado contenido cuenta ya la edición que F. C. E. está haciendo de las obras de Alfonso Reyes. Más que nunca podemos llamarlas completas en este caso porque tienen lo que da integral dimensión al vivir: la consagración de todos los instantes, extrayendo de cada uno la savia intensa y fecunda de la vida con sus marejadas y resacas. Aspera y amarga o suave y palpitante, la proteica existencia está en sus palabras, en la constante claridad de un pensamiento que sabe encontrar su definición en la belleza del estilo y en la vital experiencia.

Un doble carácter, que consiste en una dual y permanente atención, define su obra como la de un maestro americano: el cuidado del detalle, la valoración de la más ínfima y aparentemente despreciable materia cotidiana, la participación intelectual y afectiva en las pequeñas cosas de los pequeños lugares, por un lado, y la actitud universal por el otro, el despiégue alerta de la inteligencia sobre las más vastas regiones, logrando así la unión de lo próximo y lo lejano, del rumor lugareño con las grandes construcciones del espíritu. ¿No vivimos todos, cual más, cual menos, tratando de no perder ese correr manso y pequeño de la vida que pasa por nuestro patio y nuestra calle, pero deseando también dar forma a los ríos y a los vientos y a los grandes mares que pasan por la historia con la tradición entera del hombre? Uno u otro empeño van absorbiendo las fuerzas de los más sin que se equilibren por igual los anhelos y los resultados; nuestra originalidad continúa, mientras tanto, su laborioso proceso de crecimiento.

La gran lección de Alfonso Reyes está en haber sabido recoger el mayor número de dimensiones y mandatos de su tierra, sin ahogarse en ella, y en haber andado por las demás y comido de sus frutos, como un buen viajero.

En lo que él llama "mi primera etapa mejicana, antes de mi salida a Europa, agosto de 1913", cuya producción está contenida en

el tomo I, habíamos advertido algunos rasgos esenciales de su encuentro con el mundo, sobre todo en lo que respecta al idioma necesario para la interpretación o la posesión de la realidad. Empresa de pasión y de inteligencia es no dejar de lado jamás las palabras y las cosas; empresa de persecución y no siempre de hallazgo. Los primeros trabajos de Alfonso Reyes están tocados por el estremecimiento de esa inquietud; más tarde la amplitud del mundo comienza a fijarse claramente en su obra. El paso del tiempo le fue dando naturalmente las medidas de lo conocido y de lo misterioso, de lo terrible y de lo elemental. Su dueño había aprendido, tal vez, el secreto de vivir: la gozosa aceptación de todo existente, sin la fatal preocupación de reducirlo todo a palabras, que es, en el fondo, la mejor manera de hacer que la poesía tenga un aire de libertad. Pero para llegar a esto, cuántas dolorosas experiencias esperan a la

viven y desaparecen diariamente en las calles y plazas de todas las ciudades: "La obra menor, este género deleitoso del cual, pasados los tiempos, sólo tienen noticia los eruditos, pero que tan bien retrata la palpitante e interesantísima vida cotidiana; que ni siquiera tiene que ser sustanciosa o muy original, pues puede conformarse con ser redundancia de la misma vida; que apenas requiera un poco de buen humor para apuntar todos los días las insignificancias que inventamos; que es descanso para el ingenio y como baño de agua clara donde dejamos la rigidez que nos viene de cuidar estilos y sutillar pensamientos; la obra menor, que suele ser la más humana y sincera manifestación de algunos escritores, y que divierte sin asombrar, interesa sin fatigar y sana en suma el espíritu, curándole de posturas difíciles —no puede satisfacer a públicos inquietos y llenos de literatura en el pedantesco sentido que daba Verlaine a esta pa-

los eruditos de verdad, afirma una de las direcciones más fecundas de su espíritu, en tanto que buscador y creador en las entrañas de la más sabia y más benigna de todas las sabidurías de vivir." Los eruditos y mayores artistas, desde el Alighieri en su libro De Vulgari Eloquio, como el Marqués de Santillana, como Erasmo, Juan de Mal Lara, Sebastián de Horozco, Juan de Timoneda, Juan Rufo, Melchor de Santa Cruz, Cervantes, Quevedo y muchos más, caen con amorosa ansiedad sobre esta literatura profunda y humanísima de los que no saben leer; acopian proverbios y escriben cuentos donde los agrupan con cuidado, se deleitan con ellos y los estudian, sin temor a la burdesca de algunos (porque las naturalidades fuertes siempre han amado las palabras precisas), y quieren sentir, tras de su cadencia y sus maliciosas insinuaciones, algo como un testimonio vivido de la fácil bondad humana, del rico aliento de las generaciones cuajadas en deliciosas sentencias".

Su concepción acerca de la naturaleza de los proverbios y refranes está muy estrechamente unida a otras suyas, ya expuestas o que aparecerán más adelante, sobre la correspondencia entre lo que se vive y la conciencia artística de lo vivido. Su arte poética es arte de existencia, y una de sus condiciones esenciales es el don de la contemplación, el don de no perderse en la infinidad de los sucesos ni dejar que éstos emborrachen con su maraña (ya que no embriaguen con su laberinto). De ahí que considere a los proverbios "como manifestaciones desinteresadas, independientes de móviles de acción, que nacen por una necesidad estética de reducir a fórmulas la experiencia" (...). "Decir que los refranes rigen la conducta o pueden regirla es cosa pueril, y yo mantengo que sólo sirven para narrar, para explicar, para discutir. El refrán no tiene más fin que servir a las conversaciones e ilustrarlas. Hasta lo ayuda en ello aquella tendencia a generalizar lo individual, que ya apunté más arriba como motivo de "amoralidad". Los refranes son manifestaciones estéticas". ¿Y de dónde puede surgir esta conclusión sino del don de contemplar y declarar sinceramente las cosas del mundo, que nunca se han podido ajustar bajo sistema finalista alguno? "Porque lo único que si realizan a maravilla es declarar el concepto del mundo que tiene el pueblo". El amor al momento presente, secreto del espíritu clásico, encuentra su más clara vigencia en el poder del entendimiento popular, que cuaja de uno a otro instante en breves palabras la más noble sabiduría: aquella que se complace en sí misma, dibujando su contorno con la amplitud de la experiencia del hombre y dando a su contenido el peso ligero de la gracia.

labra". "... supone la elección de fáciles asuntos, de temas sin transcendencia, y el estilo llano y despejado...". "Yo quisiera guardar en un libro lo más granado y florido de la buena charla popular, pero no la de mera imaginación, sino la que retrata situaciones públicas y opiniones de la ciudad, si bien con mayor recato que en aquellas Coplas del Provincial que los eruditos esconden a porfía. Tienen un alma las ciudades, y ella se revela en sus maledicencias ingeniosas. Yo quiero guardarlas para deleite de muy pocos, escribiendo con diligencia las que por ventura lleguen a mi noticia, o enviando amigos alegres y discretos, a modo de mensajeros, a que me las busquen por las calles; ofreciendo muy firmemente no entremezclarlas con invenciones propias. Porque en la primitiva y ruda pureza de estas ficciones se encuentra su particular virtud. Son como gritos del espíritu colectivo; son instantes de la vida social. Y, como las "mozas del partido", cuando nos tropiezan por la ciudad, nos llaman, nos hacen guiños, nos dicen cosas atrevidas y nos hacen reír aunque sea un instante".

En el otro ensayo, al paso que muestra la honda comunicación entre lo verdaderamente popular y

ALFONSO REYES: una mirada amable a las cosas

por Luis V. Anastasia Sosa

mayoría, cuántas insatisfacciones y fracasos. Algunos jamás retornan de sus propias sombras voraces, de las tropas famélicas de sombras que le van empedrando caminos a la muerte en el corazón. Otros vuelven, sí, pero traen la maleta vacía y un exceso de segura confianza. Esos decidieron hacer la vista gorda y no enfrentarse con nada. Los ejemplares maestros han sido los que se quemaron hasta el final, aguantando las llagas y la soledad, para dar luego el testimonio de su estación en el infierno; o los que, clarividentes y serenos, sin renegar de éstos, antes aceptándolos como hermanos de otro mundo, han ido a buscar las verdades que necesitan para la vida en las fuentes siempre vivas de la certeza popular. Aquí está Alfonso Reyes. No puede decirse que fue conducido por una evolución de su pensamiento a instalarse en tan frescas y vigorosas corrientes. Su daimon lo destinó a ellas desde el comienzo.

Los dos últimos ensayos de "Cuestiones Estéticas", *Horas áticas de la ciudad* y *De los proverbios y sentencias vulgares*, fueron escritos en febrero y junio de 1910. Hay en el primero una clarísima visión de las riquezas —apenas sospechadas por muchos, apenas atendidas por otros tantos— que

LIBROS

Apollinaire, Guillaume, 1880-1918. Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1957. Colección "Arte y estética". 2da. Versión en castellano por Raúl Gustavo Aguirre de la edición de Pierre Cailler, Ginebra, 1950. 94 p. iust.

La base de lo que constituye este tomito de la Editorial "Nueva Visión" es la conferencia pronunciada en Berlín el 18 de enero de 1913 con motivo de una exposición de Delaunay. El orden del libro es: una nota preliminar de presentación del autor y del texto, luego las meditaciones y por último la galería que constituyen los pintores cubistas a los que Apollinaire valora y distingue en consideración a sus modalidades que, a su vez, personalizan las obras de cada uno. De sus meditaciones estéticas entresacamos estas frases: "La llama es el símbolo de la pintura, y las tres virtudes plásticas arden resplandecientes". "La tela debe presentar esa unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis." "La belleza, ese monstruo, no es eterno". "Un Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver". "Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar sin cesar el aspecto que adquiere la naturaleza a los ojos de los hombres".

Rama, Carlos M. - El fascismo en la ideología del siglo veinte. Toulouse, Ediciones Cenit, 1956. 87 págs.

Está en las librerías este texto del Dr. Carlos M. Rama que recoge las lecciones del curso de Historia de la Cultura que con tal título dictara en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.

El autor las adelanta como una etapa de la elaboración de un libro definitivo.

El libro consta de once capítulos y estudia el mundo que fué campo del fascismo desde 1919 a 1945.

Su desarrollo sería someramente el siguiente: entronque del fascismo con las graves crisis económicas posteriores a la primera guerra mundial; desarrollo de las distintas formas (determinantes nacionales) del totalitarismo italiano, alemán, español, etc.; sus contactos, como efecto, con el capitalismo, la miseria, la religión e incluso las masas, campo para la demagogia.

En su capítulo "La concepción totalitaria del estado" la define como "una concepción según la cual lo fundamental es el aparato político dirigente mientras lo deleznable, lo secundario es la sociedad que lo soporta y los seres individuales que lo integran."

Cierra el libro una bibliografía fundamental para el estudio de este problema de nuestro siglo.

Payró, Julio E. Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo. Buenos Aires, Editorial Nova, 1957. - Colección Compendios Nova de iniciación cultural. 136 p. Ilustrac. en y fuera de texto.

Este libro de Julio E. Payró constituye una biografía de Picasso al par que de su obra. Podemos seguir la vida del pintor en los datos esencialmente vitales que nos proporciona y el desarrollo de la obra en el estudio crítico que hace Payró al tiempo que nos da, con el aporte de las ilustraciones un elemento de comparación y de prueba para afirmar sus opiniones. El conocimiento de Payró sobre el pintor y los detalles de su desenvolvimiento humano y artístico, es tal que parece improbable poder intercalar datos, anécdotas o situaciones de significación en estas 136 páginas donde se mezclan la biografía, la crítica y la lectura o interpretación del mensaje del pintor a través de sus cuadros. De todo el material puesto en nuestras manos vamos a transcribir un detalle poco conocido del público general. Refiriéndose al trabajo efectuado por Picasso durante la guerra dice Payró: "También escribió, en 1941, una pieza de teatro burlesca que representaron en la intimidad un grupo de amigos, entre los cuales figuraban Dora Maar —su modelo durante años—, Jean-Paul Sartre y Raymond Queneau, y que dirigió Albert Camus."

e. m. h.

La Bolsa de los Libros

ANDRÉS M. CASTELLANO



- FALCO (Angel). - Hermano de Bronce (Poesías) \$ 1,00
- FRUGONI (Emilio). - Poesías Civiles \$ 1,00
- MELIAN LAFINUR (Luis). - Las Mujeres de Shakespeare. (Est. crítico) \$ 1,50
- PEDEMONTE (Juan Carlos). - Leyendas del Terruño \$ 1,50
- PINTOS (Francisco R.). - Batlle y el Progreso Histórico del Uruguay \$ 1,50
- REYLES (Carlos). - Académias y otros ensayos \$ 1,50
- RODRIGUEZ (Yamandú). - 1810 (Poema dramático en 3 actos) \$ 1,00
- RODRIGUEZ (Yamandú). - Fralle Aldao (Poema dramático) \$ 1,00
- VIANA (Javier de). - Crónicas de la Revolución del Quebracho \$ 1,50
- ZALDUMBIDE (Gonzalo). - José Enrique Rodó. - Su personalidad y su obra \$ 1,50

Envía al Interior Contra Rembolso Sarandí 443 - Teléf. 82347 - Montevideo

Librería ALFA

Ciudadela, 1397 — Montevideo

OBRAS DE DIVULGACION CULTURAL
Compendios de Iniciación Cultural
Editorial NOVA

Pierre Guiraud: LA ESTILÍSTICA - James B. Conant: LA CIENCIA MODERNA Y EL HOMBRE ACTUAL - Raúl H. Castagnino: TEORIA DEL TEATRO - Herman Schneider: EPOCAS DE LA LITERATURA ALEMANA - Julio E. Payró: PICASSO Y EL AMBIENTE ARTISTICOSOCIAL CONTEMPORANEO - Wooldridge y East: SIGNIFICADO Y PROPOSITO DE LA GEOGRAFIA - E. R. A. Seligman: LA INTERPRETACION ECONOMICA DE LA HISTORIA - Witt Bowden: EL GREMIALISMO EN EE. UU.

Biblioteca del Hombre Contemporáneo
Editorial Paidós

Erich Fromm: EL MIEDO A LA LIBERTAD - Alfred Adler: GUIANDO AL NIÑO - C. G. Jung: CONFLICTOS DEL ALMA INFANTIL - Karen Horney: LA PERSONALIDAD NEUROTICA DE NUESTRO TIEMPO - W. Hollister: INTRODUCCION AL PSICOANALISIS - Kunkel y Dickerson: LA FORMACION DEL CARACTER - Rummney y Maier: SOCIOLOGIA.

Colección Antologías Universales
Editorial Américalee

Selección de temas y autores por A. García Birlan: CONCIENCIA Y CONOCIMIENTO - LA RELIGION - LOS SIETE PECADOS - CULTURA Y CIVILIZACION - EL AMOR Y LA AMISTAD - CIENCIA Y FILOSOFIA - PROGRESO Y EVOLUCION - LOS EUROPEOS - PUEBLOS Y RAZAS - LA LIBERTAD - EL ESTADO, LA PATRIA Y LA NACION - EL TIEMPO Y EL ESPACIO.

(Viene de la pág. 20)

en disciplinas estéticas diferentes a las suyas, e incluso visitan con la asiduidad que debieran las exposiciones y los museos? ¿Viven intensamente la realidad en que se mueven, para expresarla simbólicamente? No se advierte acaso, el fino y complejo sistema de relaciones que se establece entre la realidad vivida y el artificio creado, que es la obra de arte? Que ésta no puede tener vitalidad si aquella no tiene sobradas calorías para inyectarle? ¿No será por eso que a la mayoría de las obras les falta ese impacto emocional que produce todo organismo vivo? ¿Es necesario recordar que un cuadro, un dibujo o una estatua, también tienen, como el ser humano, un cuerpo, un alma y un espíritu?

LOS CRITICOS DESORIENTAN

Si los artistas por comodidad o interés alimentan el mito del salón nacional, los críticos no quedan a la zaga. Porque si bien es un hecho importante, no debería ser el único que mereciera largos ar-

tículos. El crítico debería señalar los defectos que advierte en la organización de tales certámenes y ser inflexible con sus propias ideas. Pero hay que tener la valentía de decirlo y señalarlo, no haciéndose cómplice del engaño. Asumir otra actitud es participar en la farsa, ya que lo que interesa no es salvar el prestigio tal o cual, ni ésta o aquella tendencia, sino algo más noble: la existencia del arte nacional. Lo que hace digna su empresa es luchar por el arte, a secas y con minúscula, aquí en América. Lo que está en juego no es ni lo figurativo ni lo abstracto, sino la calidad de la obra.

De otra manera, el inventario de los salones, exige al crítico un esfuerzo inusual para superar el tedio que producen las numerosas obras horrorosamente dispuestas. El peligro que corre (entre otros) es que su labor se haga inocua, tan fatigosa para el lector como las obras que comenta para él mismo, al reiterar periódicamente los mismos argumentos, frente a obras de problemática también reiterada.

NELSON DI MAGGIO

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



Germán Cabrera: PREDICA

3 menciones

A MARIA FREIRE por "Composición" (Laca a la piroxilina) porque encuentra dentro de la castigada austeridad de la corriente concreta un curioso impulso lírico proveniente de la relación espacial que se establece entre las formas geométricas sobrepuestas y el contraste del color, que conforma un dinamismo sugestivo. Todavía le falta despojarse de cierta acumulación de formas que ha caracterizado a gran parte de su producción, pero aquí se nota un mayor dominio de los elementos expresivos, que en su próximo viaje a Europa podrá vitalizarlos si sabe extraer de la gran pintura de todos los tiempos, formas y no fórmulas.

A E. VOLPE JORDAN "Fruto di mare" (Oleo) por la fuerza naturalista que otorga a unos pescados, particularmente el tratado en color rojo, donde hay una riqueza tal de materia que hasta podría decirse una verdadera sensualidad por ella. Lástima que el resto de la composición no está trabajado con el mismo impulso y deja que la habilidad de su pincel lo trivialice. Pero es el único trozo de pintura-pintura, que hay en el Salón.

A GERMAN CABRERA por "Predica" (Tallado en cemento poroso y revestido de vermiculite y yeso) por ser una de las pocas piezas auténticamente escultóricas, como hacía años no se manifestaba en nuestro medio y por un uruguayo. Síntesis de grandes planos sobre los cuales la luz incide en forma brutal y decisiva, delimitando sólidamente un volumen vigoroso donde no se ha descuidado ningún punto de vista.

El mito de los Salones Nacionales

NELSON DI MAGGIO

Se ha inaugurado el XXI Salón Nacional de Artes Plásticas; otro salón más. Y otra vez artistas, público y críticos emiten sus opiniones y juicios, fingiendo sorprenderse sobre los resultados, por las injusticias más o menos fehacientes que se han cometido hacia determinados participantes, no sólo en el rubro premiación, sino también en lo que se refiere a la aceptación de obras de quienes se han rechazado (¡helás!) las mejores, precisamente. Y vuelve a surgir, con precisión anual, un coro grotesco de lamentos, valentadas verbales, protestas tupinambescas y otras deliciosas maestras del sentimiento vernáculo. Claro está, que una vez clausurado el salón, todo retomará el ritmo apacible de otrora, hasta el despereamiento próximo. Es la gran farsa anual que nos inventamos los uruguayos.

Es muy compartible la opinión muy generalizada de que el arte nacional no está a la altura de otros periodos ni mantiene el prestigio de figuras individuales. Basta para respaldar esta afirmación la revisión que hiciera *Amigos del Arte* de Juan M. Blanes o la feliz iniciativa de la División de Cultura del Concejo Departamental al presentar las generaciones jóvenes del pasado. Y aunque para decirlo pronto, solamente Blanes, Figari, Barradas y Torres García alcanzaron en diverso grado, una sólida magnitud, capaz de un enfrentamiento internacional, los revisados ya mencionados, con sus hallazgos parciales, demostraron que una auténtica voluntad de expresarse los impulsaba. No siempre se llega, pero a veces reconforta saber que el impulso que anima al artista tiene una entereza insobornable.

Parece oportuno intentar un ligero examen del problema.

SED DE PREMIAR

Probablemente no existan personas más odiadas en el mundo que los jurados; sus fallos siempre serán materia apta para la controversia; es inevitable. Lo que no debería ser tan impugnado son los miembros que componen ese jurado, a menudo formado por gente que no tiene ninguna relación con las artes plásticas, salvo la de amistad, naturalmente. Y como lo que parece ponerse en juego es el reparto de premios y no una selección cuidadosa de calidades, se dan todos, porque es preferible otorgarlos a que el dinero vuelva al estado. Muchos artistas decla-

ran y mantienen este temperamento. Solamente la ingenuidad o la inconciencia permite postular un criterio semejante. Lo que convendría es cambiar la naturaleza de un reglamento que no responde a una realidad nacional, que es inadecuado y anacrónico.

El jurado debe proponerse alcanzar un mínimo de objetividad al juzgar y dejar a un lado las intrigas de entrecasa, los compromisos afectivos, que, aunque atendibles, no debieran ser los únicos. Hay cuadros y esculturas, además.

VOLUNTAD DE QUEDAR

La Comisión Nacional de Bellas Artes no cambia su plantel en forma sustancial, cada vez que se eligen autoridades. Apenas si de sus veintidós miembros ingresan dos nuevos. Pedir menos cantidad de integrantes y una actividad cultural más orientadora, más dinámica, que intervenga de manera más eficaz en el estímulo y desarrollo de la actividad plástica, sería inútil pero necesario. Hay que remozar los reglamentos, las becas y los premios, las exposiciones que se hacen; tratar de atraer muestras que la pasividad y el desinterés oficial dejan pasar de lado. La improvisación debería estar descartada en sus planes. Pero la experiencia no enseña.

PINTAR PARA ENVIAR

Los artistas saben todo esto, lo dicen en el café, pero no hacen nada para solucionarlo. Quizá porque en el fondo les interese mantener un estado de cosas que bien o mal los favorece. Son muy raros los que no aspiran a una consagración oficial, poniendo todos sus afanes artísticos en la obra que han de enviar al salón, trabajando con premura y unos días antes de que se venza la fecha de entrega. Después de todo, hay más de dos docenas de premios y haciendo un cálculo de probabilidades no muy exhaustivo algo debe tocarle.

Hay una crisis cierta en la producción artística nacional, que es una derivación de otra más general porque atraviesan ciertas formas de expresión. Pero la solución no está en podar lo menos importante. Hay que atacar de frente. La mayoría de nuestros plásticos no se preguntan seriamente a qué se debe una situación semejante, que en particular en nuestro país adquiere caracteres alarmantes.

Hay un descenso notorio, no sólo en el aspecto espiritual que informa a las obras exhibidas, sino en la artesanía misma.

Un hecho curioso. Hasta hace poco se podía hablar de generaciones pictóricas y las citadas exposiciones del Concejo, así lo demuestra. Pero actualmente y fuera del núcleo aislado que constituye el *Taller Torres García*, no hay intentos de formación de grupos. Los no-figurativos hicieron un tímido intento en el año 1952 que pronto se disolvió, unidos más por intereses prácticos que por un credo estético común y el de "La Cantera", es una suma de jóvenes individualidades, que no realiza una experiencia de equipo.

¿Este individualismo (¿o vanidad provinciana?), esta falta de solidaridad social, no podría convertirse en un hecho muy ilustrativo acerca de la tediosa sensación de uniformidad que dan los salones nacionales, hasta tal punto que se pueden prever, con escaso margen de error, los caracteres generales de cada participante?

GENTE TRANQUILA

Todos los días cada artista debería reflexionar acerca de sus posibilidades y poner en tela de juicio lo realizado, tratando de exigirse más, y pensando menos en la remuneración oficial. Un artista lo es porque se expresa, no porque necesita vivir de lo que produce. Y aunque su destino sea de oscuro oficinista, es preferible que conserve su libertad interior a que hipoteque sus aptitudes adocenándose y/o desvirtuándose en procura de una protección oficiosa. El estado puede o debe ayudarlo. No interesa en este momento analizar este aspecto. La verdadera creación está al margen de esos proteccionismos.

Hay que formar al artista, sí. Y tratar que las escuelas de formación, en vez de nivelar como un rasero las personalidades, las libere, para que el autodidactismo se vaya desplazando lentamente. Pero el propio artista debe cultivarse continuamente. Porque, ¿cuál es el bagaje cultural del pintor? ¿Está orientado hacia una dimensión profunda del ser? ¿Con frecuencia, leen, están informados de lo que pasa en el mundo, van a espectáculos —cine, teatro, conciertos, deportes— practican la amistad —no la estéril charla de café— con otros artistas que operan

(Pasa a la pág. 19)