

deslinda

6

Montevideo

literatura artes literatura artes literatura artes literatura artes literatura

EL DESAFIO

por Ernesto Sábato

(Capítulo de una trilogía en preparación)

Casi oculto por el cerco, hacía quizá una hora que Martín vigilaba la salida de Laura. Era un espantoso día de otoño. Espantoso para él, porque los días de otoño, como los de primavera o verano, no son iguales para todos, sino, por el contrario, infinitamente diferentes, pues más bien son como turbios espejos que reflejan nuestras propias angustias o felicidades. La llovizna que caía por momentos, y hasta la misma belleza de los plátanos, con sus hojas tostadas contra ese cielo gris mórbido de Buenos Aires en los días lluviosos de otoño —como de algodón embebido en tinta plomiza—, contribuía a aumentar su tristeza y su soledad.

Cuando Laura salió, su corazón empezó a golpear con violencia e irregularidad. La siguió sigilosamente, ocultándose cada vez que imaginaba que ella podría darse vuelta. Y seguía su marcha con una contradictoria mezcla de orgullo y desesperación, tal vez porque aquella muchacha alta y arrogante le había pertenecido y porque ahora no le pertenecía más.

Después de caminar varias cuadras por Las Heras, dobló por Canning hacia Santa Fé. Al llegar a la avenida, cruzó y entró en el pequeño café que hay en la esquina este. Martín esperó a la entrada del subterráneo, tratando de no hacer visible su presencia detrás del puesto de revistas. Cuando al cabo de unos minutos vió salir a Laura acompañada de Fernando comprendió que ese mismo día se mataría. Y ahora comprendía por qué Laura, por primera vez, le había estado rehuendo la verdad. Ella caminaba apoyada en él y toda su arrogancia había desaparecido: su espíritu estaba inclinado sobre él como una orgullosa reina, en privado, sobre su amante secreto. Mientras que él, indiferente, con las espaldas un poco encorvadas, fumando su eterno cigarrillo, se dejaba adorar con esa aquiescencia casi oficial con que los reyes se dejan querer por los pequeños bur-

(pasa a la pág. 2)



GIORGIO MORANDI. — Bodegón. 1946

GIORGIO MORANDI. — Recibió el Gran Premio en la IV Bienal de San Pablo y estuvo bien representado en la muestra "10 Años de Pintura Italiana" realizada en los Salones de la Comisión de Bellas Artes, que se comenta en la última página.

TRAYECTORIA DE ALBERT CAMUS

por Benito Milla

Cada año, la decisión del Jurado de Estocolmo promueve idénticas controversias a propósito de los autores electos para el Premio Nobel. Los críticos, el público, todos tenemos una "idea" del futuro candidato. Naturalmente, rara vez hay coincidencia de "ideas". Entonces, rara vez hay acuerdo y unanimidad para aceptar al elegido. Es lógico que así ocurra. Es menos lógico, sin embargo, que no se aprecie que el Premio Nobel, como todos los premios que se dan en el mundo, no presupone infalibilidad. Si recurrimos a la nómina de los laureados hasta ahora, ¿cuántos no han desaparecido de la circulación, cuando menos en el área universal? ¿Quién se acuerda de Grazia Deledda o de Echegaray? ¿Qué público, aparte los especialistas en Historia Política y Militar, leerá a Churchill dentro de treinta o cincuenta años? Pero el Premio Nobel ha tenido otras virtudes: dar a conocer al mundo a verdaderas figuras literarias que, de no haberlo obtenido, difícilmente hubieran rebasado los límites de sus fronteras nacionales. Harold Laxness es un ejemplo.

En el caso de Albert Camus las discusiones no han sido pocas. Pero por una razón especialmente: no necesitaba del Premio para que lo conocieran en todas partes. Siendo su obra eminentemente polémica y actual, el Premio Nobel ha venido a excitar más a sus críticos, a concitar más apasionadas adhesiones y no menos enconados rechazos. En el fondo, todo ese interés prueba la validez y gravitación de su obra en el plano universal. Aceptada o no, está ahí como un testimonio ineludible.

Justamente, por el lado por donde cierta crítica local ha fallado ha sido al tratar de menospreciar la importancia de la obra de Camus, artimaña que apenas sirve ya, en el plano de la crítica literaria, como

(pasa a la pág. 3)

UN PAYASO CRIOLLO:

PEPINO EL 88

por Raúl H. Castagnino

La historia del payaso criollo más famoso —"Pepino el 88"— puede comenzar como la de tantos personajes de leyenda, porque "Pepino el 88" es, para las actuales generaciones rioplatenses, casi una leyenda...

...Había una vez, allá en Montevideo, un muchacho inquieto que encontró estrechos los horizontes del hogar paterno y se lanzó a la aventura transhumante, siguiendo las huellas de un carretón de saltimbanquis. Se llamaba José J. Podestá. Había nacido en 1858; era buen atleta, trapeicista arriesgado. Un día, el azar le llamó a la fama. Corría el año de 1881, durante una "tourné" por Uruguay; la casual razón de la ausencia del payaso del circo le pone en el trance de tener que reemplazarle casi imprevisiblemente. Un par de sábanas viejas improvisan su traje y, para quitarle el aire fantasmal, recorta un viejo levitón paterno que, en siluetas caprichosas, cose sobre el bombachón payasesco. Quiere él acaso que dos de esos recortes semejen ochos y ambos formen la cifra "88". El payaso se presenta como "Pepino"; el público le apoda: "el ochenta y ocho".

Esta parece ser la elemental explicación del mote de uno de los personajes fabulosos del pasado artístico rioplatense. Pero no es la única versión circulante. Sobre el nacimiento de "Pepino el 88" es posible recoger varias, distintas, todas ellas emanadas del padre de la criatura: Pepe Podestá (1). Una, particularmente, tiene los visos poéticos y la desfiguración festiva de una canción chusca con la cual solía presentarse Podestá ante los diversos públicos, y dice así:

(pasa a la pág. 16)

En éste número:

- Ernesto Sábato - Raúl H. Castagnino - Benito Milla - José Mora Guarnido - Ernesto Maya - J. Carmona Blanco - Atahualpa del Cioppo - Monique Benaroyo - Saúl Ibargoyen Islas - Angel Rama - Luis Yadorola - Emilio Ucar Nelson Di Maggio.

EL DESAFIO

por Ernesto Sábato

(Viene de la 1ª pág.)

gueses en los desfiles. Subieron a un ómnibus y desaparecieron rápidamente.

Martín caminó por Santa Fé, sin ver ni mirar nada de lo que pasaba a su alrededor, mientras restos de pensamientos fragmentados por violentas emociones —como edificios ya en ruinas vueltos a sacudir y destruyéndose todavía más por los nuevos temblores— pasaban por su mente. Sin saber por qué, tomó un ómnibus. Como un idiota —pensó— había tirado a la basura las inyecciones para el corazón y ahora tendría que conseguir las nuevamente y no se encontraba con fuerzas para buscarlo a Pablo. Era disparatado: el ómnibus aquel corriendo con tanta decisión hacia alguna parte, tan preciso y técnicamente tan eficaz, llevando a alguien que no tenía ningún objetivo, ni creía ya en nada, ni necesitaba ir a ninguna parte; transportando un caos en forma tan grotescamente complicada: con horarios al minuto, tarifas, escalafones y motores de x revoluciones por minuto y un consumo de x litros de gasoil por kilómetro. Y tener que verlo a Pablo, como si fuere necesario ir a la Oficina de Marcas y Patentes para encontrarse con Dios o con el Diablo. El tren era horrible. El paso a nivel de la calle Dorrego y había una multitud, qué, qué pasa, dónde. No se podía llegar hasta el centro del grupo, pero alguien decía aquí hay un zapato con un pie dentro y él había vomitado. El agua era preferible, tal vez, el puente transbordador de La Boca, como Enrique, como tantos otros, pero el agua aceitosa allá abajo y quizá la perspectiva de arrepentirse en los fragmentos de segundos en que todavía se está vivo, ya cayendo en el vacío, fragmentos que tal vez son equivalentes a eternidades en que se revisa la vida entera, tan pesados y vastos como esos enormes tiempos que pasan en las pesadillas y que, sin embargo, son apenas segundos en los relojes que, indiferentemente, marcan el tiempo universal. El gas, encerrarse y abrir las llaves del gas, después de tomar varias píldoras para el sueño, como Juan Pedro. Y al recordarla a Nené, que también había intentado, pero dejando una rendija en una ventana, este recuerdo, tan típico de Nené, lo hizo sonreír en medio de su soledad y de su tristeza, como cuando sale un poquito de sol, fugazmente, en un día tormentoso y frígido, y un pequeño alegre calorito alegre por un instante la jornada. El guarda gritaba *terminal* y los últimos pasajeros bajaban. ¿Qué, qué era? ¿Dónde estaba? La Avenida General Paz, sí, claro, y una gran torre. Bajó y caminó mecánicamente por

las calles que bordean el límite de Buenos Aires. De un zaguán salió un chico corriendo y desde adentro una mujer (la madre, seguramente), gritaba: "¡Yo te voy a dar, bandido!" y el chico siguió por la calle hasta la esquina y doblando desapareció rápidamente: tenía un pullover colorado y un pantaloncito marrón y ambos (notó) se destacaban hermosamente contra el cielo gris y lluvioso. Por la misma vereda venía caminando una muchacha de barrio, cubierta con un impermeable amarillo, y Martín pensó que iría a hacer compras al almacén: serían las cuatro de la tarde, claro, iría a comprar algunas facturas (habría dicho la madre, o el padre jubilado, o uno de esos muchachos que las chicas de barrio llaman una simpatía y que estaría franco y habría ido a visitarla, a charlar y matear un rato; o también podría haberla mandado su hermano, con un tallercito por ahí). Pasó frente a un garage. Un mecánico (tal vez el hermano de la muchacha de impermeable amarillo) con buzo azul y una llave inglesa en la mano le decía a un aprendiz de quince años que fuera donde Perico y que le pidiera prestado el cargador, pero pronto, y el chico salió con su vista. Todo parecía un sueño. ¿Para qué todo, facturas, llaves inglesas, cargadores? Sintió pena por el chiquito, que había salido corriendo, seguramente con alguna (para él) enorme angustia, y por la muchacha del impermeable amarillo y por el muchacho del garage: todos estaban como soñando.

"Hay que volver", se dijo, lo que en cierto modo era tan absurdo como lo de buscar un cargador. Pero

¿acaso sabemos siempre por qué hacemos todo lo que hacemos? "Cualquier cosa que vaya hasta Retiro", pensó mirando el número de los ómnibus y trolebuses. Pero estaba lejísimo. Vió un 402, que iba hasta Chacarita. Bueno, desde allá tomaría el subte hasta Florida. Se dejaba arrastrar por hechos exteriores, por cosas mecánicas. Más de una hora después llegaba a la estación Florida y salía por el lado de San Martín. Caminó hasta Reconquista por Corrientes y desde allí caminó hasta el hospedaje polaco en que paraba desde hacía unos días: *Warszav*, comodidades para caballeros. Subió por las sucias escaleras desvencijadas, hasta el cuarto piso. Entró en su cuarto y se tiró sobre la cama, con un enorme cansancio, quedándose inmóvil, aplastado por el universo. La oscuridad del crepúsculo íbase posesionando sigilosamente de los rincones e iba haciendo desaparecer en la nada los colores y las cosas. El espejo del roperito, poco antes tan trivial y barato, fué asumiendo esa misteriosa importancia que todos los espejos (baratos o no) asumen en la noche, un poco como la muerte iguala en una misma dignidad a todos los seres, mendigos o monarcas.

Quería verla una vez más. Encendió la luz del velador, se sentó en el borde de la cama y sacó una gastada foto de uno de sus bolsillos. Acercándose un poco más hacia el velador, la contempló con cuidado como si examinase un documento poco legible, de cuya correcta interpretación dependen cosas de gran importancia.

De los muchos rostros que, como todos los seres humanos, Laura tenía, aquél era el que más le per-

tenecía a Martín. O por lo menos el que más le había pertenecido. Era la expresión profunda y un poco triste del que espera algo indefinido, pero del que se sabe que difícilmente llegue; un rostro ansioso pero ya desesperanzado de antemano, como si la esperanza y la desesperanza pudiesen manifestarse a la vez. Era el rostro que él había acariciado y besado infinitamente, en una época que ahora le parecía remotísima, aunque se hubiese prolongado hasta el día anterior; del mismo modo que apenas despertamos ya parecen estar a incommensurable distancia las imprecisas imágenes que nos ilusionaron en el sueño.

Y ahora muy pronto —pensaba— ese rostro desaparecería para siempre, con el universo entero: con esa horrible pieza del hotelucho, con los millones de habitantes de Buenos Aires, con su propia memoria, con la casa de su infancia. Como si todo hubiese sido nada más que una gigantesca fantasmagoría convocada por un perverso hechicero, hasta ese momento de suprema voluntad en que el hechizado era capaz de sacudir el yugo.

Y mientras profundizaba su mirada en aquella imagen estática, en aquella especie de símbolo de la imposibilidad, en el caos de su mente se vislumbraba, aunque muy confusamente, la idea de que él no se mataba por el abandono de Laura, sino por algo más permanente y profundo, que no alcanzaba a definir, pero que podemos imaginarnos así: Laura había sido como uno de esos falsos oasis que prolongan la desesperada travesía en el desierto y cuyo desvanecimiento puede impulsar al hombre a la muerte, siendo que la causa última de la desesperación (y por lo tanto de la muerte) no es el falso oasis, sino el desierto, implacable e infinito.

Su cabeza era un torbellino, en que los dolorosos momentos de su último encuentro con Laura y de la horrible visión que horas antes había tenido, se mezclaban con recuerdos, sobre todo con recuerdos de infancia, que aparecían sin razón en la superficie de su memoria. Así, por ejemplo, se veía en una siesta solitaria, caminando por la ribera del Riachuelo, "como un guachito" (le había oído decir una vez a la vieja Encarnación), triste y solitario, todo su cariño puesto sobre el Bonito, que corría delante de él, que locamente volvía para atrás, saltaba, salía en persecución de algún gorrion o paloma torcaza, ladraba. El había pensado en aquel tiempo qué feliz era ser perro y una vez se lo había dicho a don Bachicha, que lo había escuchado pensativo. Y de pronto, en medio de aquella confusión de ideas y sentimientos recordó también un verso: no de Dante ni de Homero, sino de un poeta tan humilde como el Bonito; de un hombre que había tenido la suprema distinción de decir cosas profundas y dolorosas en lugares modestos, en canciones (pasa a la pág. 2)

(viene de la pág. 1ª)
recurso de pobre. A nadie que tenga algo que decir se le ocurre apelar a ese recurso. Por o contra, los argumentos hacen al crítico.

Sin duda alguna, la obra de Camus es valorable prescindiendo del Premio Nobel. Tal vez, como se ha dicho, Malraux era un candidato más aceptable. Claro que también se hizo mención por aquí, de Montherlant, de Supervielle, demostrando una confusión apenas calificable; demostrando, desde luego, que si nombres así eran elegibles, no estuvieron desacertados los académicos de Suecia. Porque hay en la obra total de Camus un elemento vital inseparable de su misma calidad literaria: la preocupación por el hombre, por el destino humano. En ese sentido, su ejecutoria apenas si tiene parangón en nuestro tiempo. Es posible que esta motivación haya incidido fundamentalmente para que el Premio Nobel le haya sido acordado. Si es así, hay que aplaudir la decisión. Porque en un tiempo tan confuso como el nuestro, tal vez no baste que un escritor lo sea gratuitamente. Si su actitud personal, su coraje, respaldan su obra, la ejemplifican, el ideal de la palabra y la acción armoniosamente juntos, tendrá, en fin, un perfil discernible y verdadero.

La tarea literaria de Albert Camus se inicia con dos expresiones de las que sólo tenemos referencias vagas: una pieza de teatro y un libro de ensayos que no fue reeditado nunca. La pieza teatral la representó "L'Equipe", el grupo que dirigía Camus, y se titulaba "Révolte aux Asturies", y que fue prohibida. Por su título podemos colegir el tema. En 1934, exactamente el 6 de octubre, estalló en Asturias, provincia minera de España, un sangriento movimiento revolucionario que fue sofocado a sangre y fuego por el gobierno. Un derroche de heroísmo por parte de los mineros y cientos de muertos bajo las balas fueron el saldo trágico. Camus, en plena juventud, desde un modesto escenario, lanzaba entonces su primer grito de protesta contra la injusticia legalizada.

Esa obra sirve de punto de referencia para situar socialmente a Camus y para comprender su permanente fidelidad a la causa del dolor humano. En pocos escritores esa fidelidad ha sido mantenida con tanta pasión y tenacidad. En pocos, también, ha sido llevada hasta la extrema tensión, como en su caso. No hay que extrañarse, pues, que haya sido confundida, por algunos, con una muestra de orgullo, de soberbia. Vivimos un tiempo por muchos motivos despreciable, pero más que por ninguno por la facilidad con que olvidamos el dolor y la sangre que cuestan el error y la indiferencia. A quien no se somete al denominador común, nos es fácil señalarlo con el dedo. Sin embargo, no hace muchos años que esa actitud, por el riesgo que comportaba, significaba el honor máximo para un hombre. Mantenerla hoy, en medio de la confusión y el nihilismo, implica una manera de permanecer joven espiritualmente, una manera de no ceder a las sollicitaciones fáciles del éxito. Esa es la actitud vital de Camus: fidelidad a una trayectoria del espíritu.

Si situamos cronológicamente su primera actividad teatral veremos que, a "Révolte aux Asturies" sigue, una versión del "Prometeo", de Esquilo y otra de "Los Karamazoff", de Dostoyewski. No es

guieron, antes de la segunda guerra mundial, una adaptación del "Tiempo del Desprecio", de Mal-

muy difícil rastrear, en toda la producción posterior de este autor, una adhesión entrañable a esa primera temática.

LOS OASIS

Nacido en Africa, Camus conoce por igual la desolación del desierto y la íntima belleza del oasis. En su obra total el drama y la belleza se suceden, no a un ritmo igual, pero sí lo suficientemente próximos para que la vida permanezca, se defina y adquiera un valor pristino. La total angustia de "El Extranjero" se resuelve en la apaciguante invocación final de Meursault, cuya próxima muerte le hace comprender el sentido de su vida frustrada; la extenuante tensión a que nos somete la lectura de "La Peste" encuentra sus instantes de relajación en la azorada y magnífica presencia de hombres como el doctor Rieux, un titán noble y silencioso, o Tarrou, que descubre que se puede ser antes santo que hombre; en "Los Justos", toda la sordidez del crimen no es bastante para aniquilar el amor profundo que anima los puros temperamentos de Dora y Kaliyev.

Después de sus primeras puestas en escena —Rebelión en Asturias, Tiempo del Desprecio, Prometeo, Los Karamazoff—, obras desesperadas y de árida violencia, aparece "Bodas", un oasis fresco y verde en el que se esponja el espíritu y el cuerpo. "Bodas" figura entre los primeros papeles de Albert Camus y anticipa la densidad del futuro ensayista de "El Mito de Sísifo", de "El Hombre Rebelde", de "El Verano". Los ensayos de "Bodas"

de la tierra y del árbol en comunión armoniosa con el cuerpo y el espíritu insólitamente despiertos a las sollicitaciones de la luz, del perfume, de la música del pájaro y de la onda. Esa prosa bruñida, mediterránea, sensual, deriva de la poesía, constituye un testimonio simple, una invitación a vivir una felicidad que está esperándonos en la naturaleza que nos rodea.

Vivir es rechazar la soledad sin remedio. Un testimonio de vida presupone un afán de fraternidad. En "Bodas" se aprende que el mundo acaba siempre por vencer a la historia, que el mundo se hizo para la vida en plenitud, para el hombre íntegro que lo abraza con sus sentidos, pues al fin y al cabo está formado de su misma substancia. Fuera del sol, de los besos y de los perfumes salvajes, todo nos



cuestión de vida y de conciencia de la vida. El marxismo ha enrevesado el problema confiriendo a la Historia propiedades míticas. La Historia es Dios y Marx es su profeta. En cierto sentido, Camus se subleva contra este mesianismo de nuevo cuño y su actitud lo separa abruptamente del nuevo conformismo al que se han plegado tantos intelectuales de izquierda. Se ha negado a aceptar la Historia como mito, situándose entre los que no encuentran el reposo ni en Dios ni en la Historia. Esta premisa nos da la clave para comprender al Hombre Rebelde camusiano, cuya tensión reclama una libertad que no puede contener ningún mito.

En realidad, la divinización de la Historia ha sido acompañada del nacimiento de sectas e iglesias que convocan, también, al rito y al sacrificio. Allí se diluye el espíritu revolucionario, o se corrompe. Allí se justifican de nuevo el verdugo y el burócrata. Si la Historia es esto, Camus está contra la historia. Su Hombre Rebelde está lejos de pensar que la revolución destruirá para siempre la angustia del destino, el puro conflicto del hombre verdadero, en busca siempre de una perfección insólita, angustiada e inconfesista por excelencia.

Bien pobres son aquellos que tienen necesidad de mitos, escribía ya en "Bodas en Tipasa". Fiel a dicha premisa, lo hemos visto levantarse en una constante afirmación del derecho del hombre a realizarse a sí mismo. Esta actitud le ha valido muchas retenciones del lado marxista y neo-marxista. Esas retenciones culminaron en su ruptura con Sartre. El tiempo y los acontecimientos le han dado la razón. Desgraciadamente, eso ha costado de nuevo mucha sangre. La filosofía que se le pide a la grandeza, es amarga. Todos los dioses son efímeros. La Historia, más que ninguno.

EL ARTISTA

Con "El Extranjero" empieza a conocerse, verdaderamente, a Camus. La novela le había sido se-

(pasa a la pág. 18)

Ernesto Sábato

Si algo define a Ernesto Sábato en la Literatura Contemporánea es la honestidad de su ejecutoria, como pensador y escritor, honestidad no menor que la ejercida en su vida pública y privada.

Su amplia cultura humanística, levantada sobre apasionados estudios científicos y filosóficos, le llevó tempranamente, a la postre de una fuerte crisis espiritual, a la profunda observación del hombre, su situación y su circunstancia.

Psicología y Sociología apadrinaron su primera incursión en las Letras con "Uno y el Universo". La vibración que produjo este libro, de notable calidad literaria, se recordará siempre como una de las más altas en Sud-América.

La participación de Sábato en la obra y el pensamiento contemporáneos produjo más tarde "Hombres y Engranajes", conjunto de vivas reflexiones que, no por discutidas, tuvieron menos importancia.

Por muchos años ha colaborado Sábato intensamente en revistas. En ficción, donde ha mostrado cualidades auténticas de narrador, logró con "El Túnel" el éxito internacional que merecía. Otros trabajos suyos en este género han quedado lamentablemente trunco o sin publicar.

En la actualidad Sábato prepara una trilogía novelada que, sin duda, ha de ser un acierto más en su carrera. De ella, ha querido brindar a los lectores de "DESLINDE" el fragmento que publicamos.

Su vida ha sido y es difícil. Una vida de lucha sostenida con pasión temperamental, con ideas. Triunfos y fracasos en la búsqueda de lo absoluto en lo cotidiano.

El ha creído encontrarlo en las nimiedades que muchos no ven: unas notas musicales que se oyen, acaso en la voz de un semejante. Fue el Hombre, en fin.

"Ese es el sentido de la esperanza para mí —ha dicho— y lo que, a pesar de mi sombría visión de la realidad, me levanta una y otra vez para luchar".

José Mora Guarnido

PROBLEMATICA DE GUILLERMO TORRE

Desde 1920 y 1923, fechas iniciales de su aparición en el mundo de las letras con los fugaces disparos de su *manifiesto ultraísta* ("Vertical") y su libro de poemas "Hélices", hasta nuestros días, Guillermo de Torre ha cumplido un extraordinario itinerario de escritor que, ya es justo, se va estudiando y comentando con un poco más de detenimiento que en la página efímera de un diario o revista. Pronto, después de aquellas tentativas, el poeta dejó de lado —acéptese el tópico una vez más— la lira, para armarse sencilla, serena y seriamente con la pluma del crítico. Y este crítico aparece magníficamente dotado para la faena, casi de inmediato, con el libro "Literaturas Europeas de Vanguardia" (1925), importante resumen de la inquietud espiritual de toda una época, y texto cuya abundancia informativa y autoridad en las valoraciones tiene y tendrá vigencia de consulta obligada para todo el que desee explorar en el mapa tan variado y decisivo de las inocentes tendencias renovadoras de la primera postguerra, urgidas todas por un énfasis de originalidad y trascendencia que ahora nos parece caducado, pero que entonces pretendió ejercer una función rectora, acaso fallida en su mayor parte —cuestión opinable—, que no dejó sin embargo de marcar su huella y colorear con nuevas formas y distinciones el panorama literario posterior.

Aquella obra primigenia, pero ciertamente madura, marcó el destino de Guillermo de Torre y cargó sobre sus hombros un programa extenso de obligaciones y responsabilidades. Una multitud de circunstancias ha conspirado después para dar a esa tarea una amplitud de perspectivas imprevisible. Al contrario de la mayor parte de los escritores españoles, de una casi común naturaleza *centripeta*, aferrados como lapas a la residencia en Madrid, cuando no apegados a un terruño nativo o posteriormente elegido (como Unamuno o "Clarín"), Guillermo de Torre, al principio por puro afán de novedad, más tarde obligado en parte, empujado, echado como lo han sido otros muchos, cambió con frecuencia de residencias, incorporando así a sus primitivas perspectivas españolas las variadas atmósferas de sus recorridos. Su residencia en la Argentina, en dos períodos bien distintos de pre y de postguerra (la guerra española, la más digna y heroica del siglo), le ha servido, no sólo para desarraigarlo de Es-

paña, en lo que significa enquistamiento, ciega adhesión al medio, no apasionamiento emocional, sino para percibir otros aires y volcar su interés hacia muchísimos asuntos que acaso la permanencia aislada en su tierra nativa no le habrían suscitado tan frecuente como intencionalmente. Ese desarraigo mecánico y no espiritual, lo ha hecho cada vez más permeable a todas las solicitudes externas, ha multiplicado sus miraderos y sus reacciones, ha enriquecido con un enorme acarreo de temas la tarea emprendida.

Rico resumen de todo ello es recogido en sus tres últimos volúmenes de apretada carga, "La Aventura y el Orden", "Problemática de la Literatura", "Las metamorfosis de Proteo" (Edit. Losada, Buenos Aires). En los tres, que se suceden cronológicamente —1943, 1951, 1956— se comprende una labor que acaso no tenga pareja, dejo la puerta abierta a toda rectificación valedera, en la literatura española contemporánea. No podría asegurar ligeramente que en el contenido de ellos esté sedimentado y condensado todo el movimiento de las letras, y las ideas, en la primera mitad del siglo; afirmar esto obligaría a disponer de elementos de probanza que no tengo, ni con mucho, a mi alcance; pero no será aventurado afirmar que lo está en su mayor parte y en lo más trascendente y vital. Tengo la seguridad de que se podrán denunciar escasas lagunas, y éstas tendrán acaso justificación en la forzada diversidad de los temas, en el interés de completar, de redondear, cada uno de ellos, de no conformarse a la suscita y pasajera alusión.

Ya en el primero de los libros nombrados, "La Aventura y el Orden", al exponer el cómputo actual de sus meditaciones en torno a los dos polos de orientación de los movimientos literarios y artísticos, la tradición, la invención, el crítico trata en lo posible de trazar un esquema, primero, de las inquietudes creadoras surgidas en España y personalizadas en tres figuras representativas: Unamuno, Lorca, Machado ("Tríptico del sacrificio"), resumen de los fervores más hondos que agitaron al mundo español en el período entre las dos guerras y que, como si quisieran cerrar de una manera patéticamente exacta ese período, mueren cuando se produce su liquidación, con escasa diferencia de tiempo y con muy escasa diferencia también

(solamente en la diversa violencia del hecho) en cuanto a la causa de su muerte. Tradición e invención, como íntimos impulsos de una obra, completada probablemente en dos de las figuras evocadas, bárbaramente interrumpida en la tercera, se amalgaman en sugestiva síntesis, se funden en una fecunda trabazón, sin ninguna duda no ocasional e involuntaria, sino intencional y meditada, en los tres creadores en torno a los cuales gira el ensayo.

Después, Guillermo de Torre alza su punto de mira hacia la aventura estética más apasionante de la época contemporánea, Picasso —otro español—, y luego de esta evocación del creador del cubismo y su criatura, dispersa su interés (en el mejor sentido de la dispersión, sin que por ello pierda intensidad su mirada) hacia los poetas de España y de otras partes que con mayor intensidad lo atraen, como expresiones de un mismo sentimiento de conjunción de lo tradicional con lo aventurado, o como puras aventuras... Desbordaría los límites de esta anotación seguirle a través de este libro y

Niko Katzantzakis - Escritor Comprometido

Interrogado por un semanario de París, el escritor griego Niko Katzantzakis, ha declarado: "El arte por el arte, la búsqueda desinteresada de la belleza, no es, según creo, cosa de nuestro tiempo. Nuestro tiempo aspira a desembarazarse de viejas servidumbres, de dentro y de fuera, y a respirar más libremente. En otras épocas más equilibradas, más seguras de sí mismas, podía bastar la belleza para satisfacer el ideal del escritor, pero hoy, si un escritor está realmente vivo, es un hombre que sufre y se inquieta viendo la realidad. Por eso es arrastrado a colaborar con las fuerzas de la luz que aún perduran para hacer avanzar un poco más el pesado destino del hombre. El escritor, ahora, si sigue fiel a su misión, es un combatiente".

Katzantzakis fue propuesto, recientemente, para el Premio Nobel. Escribe en griego, en un dialecto cretense, pues él mismo nació en Creta en 1885. Actualmente, después de haber conocido un largo período en que su obra apenas era conocida en su país, debido a los obstáculos que le eran puestos desde las altas jerarquías del gobierno y la Iglesia, las ediciones se suceden con gran éxito. Pero donde su obra ha encontrado un eco notable de crítica y público es en Francia. Debemos señalar que también en castellano se han publicado con éxito singular dos novelas suyas: CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO y ALEXIS EL GRIEGO. De ambas se han hecho varias ediciones. En versión española se publicó también recientemente una obra teatral de este autor:

Si la obra, acérrimamente autóctona de Katzantzakis, gana universalidad, es porque debajo de la envoltura más o menos pintoresca del mundo que describe está el eterno sufrimiento del hombre. Según él, "Lo característico del artista universal es de levantar los ropajes nacionales para dejar desnudo el cuerpo". Sin embargo, Katzantzakis es lo más alejado que puede haber de un cosmopolita. Sus personajes son griegos y participan todavía de ese tipo humano apasionado y elemental que sólo se observa ya en las zonas del mundo menos sometidas a la erosión maquinista, al progreso industrial y a su secuela de operaciones niveladoras. Su Alexis es todavía un hombre que se ofrece puro a la amistad, al amor y a los más inefables entusiasmos.

de los otros dos, por un frondoso campo de ensayos apretados y claros, donde el crítico ha penetrado certeramente hasta la entraña de la obra, descubriendo lo más precioso y duradero de su esencia y de su intención. Lectura abundante para orientación propia y aprendizaje hemos hallado en ellos, y razón suficiente para instar a que igualmente se acerquen a estas claras fuentes a quienes sientan igual apetencia de orientación.

Guillermo de Torre se expone a sí mismo en estos libros como uno de los críticos contemporáneos —en lenguaje español acaso el único— más documentados y preparados para la faena, de más dilatada perspectiva y de instrumento de expresión —el estilo— más eficaz y valedero. Su prosa no tiene la pesada aridez tan frecuente en los críticos y tan próxima a la prosa del dómine; es precisa, justa, y, en lo que cabe dentro de su forzosa calidad, amena y sencilla; la alabanza en su juicio no supone nunca sumisa adulación, vergonzante salida de un compromiso amistoso, como la censura (a Eugenio D'Ors, por ej. *Requiem D'Orsiano*, "Las metamorfosis de Proteo") no se convierte en ataque irrespetuoso o diatriba. Tanto en un aspecto como en el otro, cuando el crítico expone libremente su pensamiento, hay una medida de digno respeto a la personalidad del escritor que en el mejor de los casos no necesita ser adulado, y en el peor, debe honradamente considerarse un compañero de destino profesional.

Herbert Read, ensayista

por Ernesto Maya (h)

Herbert Read constituye un caso de honradez primordial entre su forma del hacer y su filosofía propia. Frente a tantas vidas y obras que niegan los principios éticos y estéticos que pretenden profesar sus autores encontramos que la obra y vida de Read no pueden separarse y se conjugan en una biografía de afirmación y defensa de la libertad, la razón y el arte.

Como una antinomia del libro de Noth, Herbert Read pasa a ser, para nosotros, un militante del hombre, entendiendo a éste como individualidad creadora, sensible y consciente.

Su concepto del poeta hace de su obra poética un acto revolucionario, una búsqueda del cambio, sus ensayos políticos lo definen y dan la medida de su valor, porque está bien despierto cuando dice: "En la atmósfera parroquial de Inglaterra, profesar el anarquismo es cometer suicidio político" (1). Pero no por eso deja de situarse: "El anarquismo moderno es una reafirmación de esa Libertad natural, de esa comunión directa con la verdad universal. El anarquismo rechaza los sistemas artificiales de gobierno, que son instrumentos de tiranía individual o de tiranía de clase" (2). "Para mí significa no sólo volver a Proudhon, Tolstoy y Kropotkin, que fueron las predilecciones de mi juventud, sino la comprensión madura de la justicia esencial de sus ideas, como, asimismo, de la necesidad de concentrarse en cosas esenciales" (3).

Lo que ha llevado a H. Read a la fama y al conocimiento universal es su obra sobre crítica, historia y filosofía del arte.

En esa labor ha merecido opiniones como estas: "Herbert Read, uno de los críticos de arte que goza de mayor autoridad en el ámbito de la lengua inglesa, se destaca por la amplitud de su cultura". "Poeta prestigioso y uno de los más reputados prosistas ingleses de nuestra época, Herbert Read es a la vez una de las autoridades reconocidas en historia y filosofía del arte como también en la crítica literaria" (4). "En la crítica de arte actual, no ya de Inglaterra sino de Europa, el nombre de Herbert Read figura a la vanguardia..." (5). "Eminente crítico de arte... su modo de plantear sus problemas, su dialéctica aguda y cristalina, la ausencia de pensamientos sinuosos estarán en el recuerdo del lector" (6).

Tales sus credenciales.

IMAGEN E IDEA

H. R. publicó en 1955 este libro que está constituido por siete conferencias dadas en 1953 en la Universidad de Harvard (7). Expone en sus páginas una teoría cuyo embrión encontró en las obras de Fiedler e implícito en la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer. La teoría que defiende es: "El arte ha sido, y es todavía, el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana" (pág. 11). "La tesis básica de estas con-

ferencias, a saber, que primero existió una forma o una imagen y después una idea" (pág. 96).

Read en sus obras, a pesar de sus juicios y manejos de los valores, no se inclina hacia una crítica pura y simple (resultante de una confrontación del color, forma, espacio o volumen, que pueden constituir los módulos dentro de la plástica) sino hacia las especulaciones pedagógicas y aunque lo salva la amplitud de sus miras, diríamos que a las obras doctrinarias, no por rigidez de normas sino por su constitución formal y metodología. Por eso es que incluso sus trabajos de crítica (Gauguin, Klee, etc.) forman un todo con el resto de su obra y son utilizados permanentemente por Read.

Como resultante de esa consideración que lo convierte al mismo tiempo en un maestro y en un guía que nos tiende su mano para acercarnos a la obra de arte Read se ve en la necesidad de repetirse y en sus libros fundamentales (Art Now, Educación por el Arte, Arte y Sociedad, etc.) hace una y otra vez el camino de sus investigaciones sobre la historia del arte, camino que vuelve a comenzar desde el principio en Imagen e Idea, pero con una finalidad distinta ya que ahora se dirige a demostrar la teoría enunciada.

El material con que trabaja es discutible y trae un problema insoluble ya que será siempre difícil determinar esa prioridad de la imagen o la idea y podrá haber convencidos en uno u otro sentido, lo imposible será la unanimidad.

Este libro es por sí mismo y al margen del punto en demostración, un tratado de filosofía y psicología del arte, una historia y un estudio de la técnica del arte, de los medios y mecanismos de la fijación de las imágenes ya sean mnémicas, eidéticas o alucinaciones. Es de hacer notar las relaciones permanentes que establece entre: arte, literatura, ciencia y vida. Complementando su propio trabajo nos brinda más de 11 páginas de notas con extensa bibliografía. Debemos agregar que, en última instancia, es un nuevo argumento, un nuevo empuje, para reclamar la EDUCACION POR EL ARTE y que en forma muchas veces brillante nos deja llenos de preguntas.

(1), (2), (3) Read, Herbert, (1893). Arte, Poesía y Anarquismo, Ed. Reconstruir, Bs. As. 1955.
(4) J. Mantovani, prólogo a Educación por el Arte, Ed. Paidós, Bs. As. 1955.
(5) A. E. Holánd, Estudio preliminar en Arte y Sociedad, Ed. Kraft, Bs. As. 1951.
(6) R. G. Bruhl, en Ver y Estimar N° 9, Bs. As. abril de 1949.
(7) Read, Herbert, (1893). Imagen e Idea, Fondo de cultura económica, México, 1957. 239 p. 88 Láminas. Col. Breviarios N° 127.

La Sangre de la Libertad

por

ALBERT CAMUS

Expresivo testimonio de la inquietud de uno de los espíritus más lúcidos de nuestra época, frente a los problemas tan complejos que debe afrontar el mundo

PREMIO NOBEL

1957

AMERICALEE

Distribución y Venta

Librería ALFA

Ciudadela 1397

Montevideo

Publicaciones Recibidas

"TALIA" 17/18. Número extraordinario.

Venciendo una serie de dificultades que impidieron su aparición durante un prolongado período, acaba de aparecer este número extraordinario de la importante revista teatral bonaerense. Entre sus más importantes colaboraciones cabe destacar: Guilherme Figueiredo, sobre teatro brasiler; Emilio A. Stevanovitch, "Apuntes para una biografía de Berthold Brecht"; Francisco Mazza Leiva, "Viaje a las raíces de Eugenio O'Neill".

"Talia" publica también la comedia dramática en tres actos "Ladys Cynthia y su alma" de Ricardo Bastos Peltzer. Es importante destacar una serie de colaboraciones de conocidos críticos teatrales montevideanos sobre nuestro propio movimiento teatral.

"TEATRO" N° 3 - Del Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, de Tupiza (Bolivia). - En el presente número esta revista publica íntegramente la obra de Jerome Lawrence y Robert E. Lee "HEREDAS EL VIENTO", que aquí en Montevideo vimos representada por el conjunto bonaerense "Nuevo Teatro". Pueden leerse también los siguientes trabajos: "El director y su oficio", por Seki Sano; "La formación del actor", por Richard Bolelavski; "El teatro es un acto de amor", por Louis Jouvet; "Ernesto Herrera", por R. González Pacheco.

TEATRO EN MONTEVIDEO

escribe J. Carmona Blanco

"VOLPONE"

La Comedia Nacional ha clausurado este año su temporada con la puesta en escena que Enrique Guarnero ha hecho de "Volpone o el Zorro", de Ben Jonson.

Como elementos de sorpresa cabe señalar la reticente acogida que "Volpone", exitoso redescubrimiento repetido y multiplicado en casi todo el mundo durante los últimos treinta años, tuvo aquí en esta oportunidad por la mayor parte de la crítica, y el poco entusiasmo manifestado por el público. Parecería, y conviene destacarlo, que el público montevideano, no habiendo precisado la opinión de nadie durante muchos años para no ir al teatro, ha decidido escuchar ahora a la crítica para dejar de ir. Notable campanazo de alerta al que la crítica no debe hacer oídos sordos, si es que aspira a convertirse en algo más que factor negativo.

Si se tiene en cuenta que esta puesta en escena de "Volpone" puso de manifiesto un concienzudo trabajo de Enrique Guarnero como director; que todos los actores y actrices, sin excepción, mostraron un equivalente nivel de calidad y solvencia; que la escenografía de Adolfo Halty (pese a los cortes, evidentemente molestos pero no intolerables, que impuso a la obra) encuadró con estilizada belleza a la representación; que pese a todo ello no es posible referirse a un resultado capaz de emocionar artísticamente al espectador, habrá que concluir con que la propia obra no estuvo a la altura de las circunstancias. Hecho curioso, si se tienen también en cuenta, los antecedentes de "Volpone o el Zorro". Y sin embargo en los resultados de esta puesta en escena no hay más enigma que el texto.

Una traducción literal y completa de "Volpone" sólo puede tener en la actualidad interés y aplicación literarios. Desde el punto de vista teatral dicha traducción únicamente ha podido ser encarada, en base al buen sentido de los traductores modernos, como una recreación de la obra de Jonson. Adaptación en la que se condensan los valores vigentes que indiscutiblemente posee "Volpone" como obra de teatro. La versión castellana de Luis Araquistáin es un magnífico ejemplo de esta naturaleza, con clara visión de un público contemporáneo.

Enrique Guarnero, al elegir la traducción de Emir Rodríguez Monegal, eligió también el camino opuesto. No sólo porque una mera confrontación del texto de E. R. M. con el de Araquistáin, arroje en favor de este último una mayor belleza poética e incisión teatral en el lenguaje, sino porque, además, ante el convencimiento de que ningún público actual soportaría de buen grado, privado de las bellezas sutiles del original, la extensión del "Volpone" de Jonson, optó por amputar la obra. Sin caer ciertamente en la cuenta que recrear es crear de nuevo, mientras que amputar suele ser destruir.

Por dicho procedimiento el texto con que contó Enrique Guarnero fué casi un frío esqueleto argumental, al que ni su firme paso hacia adelante de director, ni la pericia de los actores lograron infundir calor trascendente. Quizá a estas alturas "Volpone" siga siendo para Guarnero una aspiración incumplida. En todo caso ha demostrado tener derecho a ella.

Belas

AMERITEX

A LA VANGUARDIA DE LA MODA



UN PROCESO DISCUTIBLE

"PROCESO A JESUS", de Diego Fabbri

COMPANIA NACIONAL DE COMEDIA "FLORENCIO SANCHEZ"

Dirección: Carlos Muñoz

Mientras los teóricos prosiguen su inacabable discusión a propósito de si el teatro debe ser un fin en sí, o si por el contrario le está permitido convertirse, además, en procedimiento de hacer llegar al público ideas, críticas, "mensajes"; no pocos dramaturgos continúan escribiendo, como en el pasado, excelentes obras de teatro sin alcanzar a darse cuenta del momento exacto en que ambas concepciones pueden diferenciarse.

Esta no es, sin embargo, una definición para Diego Fabbri. Ya que si es cierto que a este autor cabe reconocerle méritos teatrales indiscutibles, también es verdad que demuestra comprender con mucha precisión lo que el arte dramático significa en sus manos. No sólo como medio de expresión individual, sino en tanto que herramienta/proselitista del grupo político-religioso a que pertenece.

La obra dramática de Fabbri encierra una dialéctica, y no en el mejor sentido de la expresión precisamente, sino en el que más de una corriente política entre las actuales ha impuesto a la época. Si Sartre ha sido acusado de ello, Fabbri no tiene porque sentirse disminuido: Trátase de inventar un opositor de escasos recursos polémicos, aunque no exento de cierta brillantez paliativa, al que luego de dejar explayar se le apabulla con las propias teorías. El procedimiento no deja de incluir un alto porcentaje de desprecio hacia la imaginación del auditorio.

"Proceso a Jesús", como "Vigilia de armas", es una obra ideológicamente jesuítica, tendencia ésta para la que Fabbri trabaja en función de lego. Como el fin justifica los medios, se incluyen algunas críticas al propio catolicismo, rápidamente desvanecidas por la calculada simplicidad de la oposición. No es posible establecer ninguna relación entre Graham Greene y Diego Fabbri. El aspecto crítico del inglés para con su militancia es drama auténtico e individual, tanto como para el italiano es truco efectista dirigido a la multitud.

Desde un punto de vista realista es difícil comprender esa masoquista revisión de causa por parte de un grupo de judíos. Varios humoristas han explicado ya lo que sucedería si el hijo de Dios viniera a la tierra en un estado católico de la actualidad. Este último problema parece mucho más importante

para un católico moderno que la tendenciosa revisión de causa propuesta por Fabbri, a través de una técnica teatral consumada.

Paradójicamente no pocos críticos, posando de estetas, seguirán afirmando al arte por el arte, mientras elogian "Proceso a Jesús".

Carlos Muñoz dirigió con acierto digno de una causa menos dogmática los dos estilos de interpretación que exige la obra. No es posible afirmar que haya corregido su típico error de enfrentar a los actores con el público. También podría decirse que esta obra le permitió convertir en virtud su defecto.

Dentro de un extenso elenco que actuó sobre un plano de muy buena calidad, se destacaron especialmente Rodolfo Morandi, Juan C. Chiaino, Enrique Fernández, Mauro Cartagena, Carlos Muñoz y Rosy Galván; esta última un tanto excedida. En el grupo de los apóstoles cabe señalar la sobresaliente interpretación de Darío Muslera. La escenografía de Parpagnoli, realizada sin un punto de apoyo en el texto, que no la solicita, no logró explicarse a sí misma.

La obra más completa del arte teatral

HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL



Profusamente ilustrada

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

Desde los orígenes hasta nuestros días, una amplia exposición informativa y analítica de autores, obras y hechos teatrales, realizada por Silvio D'AMICO crítico de renombre mundial. Una obra impar en la literatura universal por su calidad, jerarquía y condiciones; no puede faltar en la biblioteca del erudito como en la del lector que quiere estar debidamente informado del movimiento teatral de todo el mundo.

Adquirla a crédito en cómodas cuotas mensuales

EDITORIAL LOSADA S. A. COLONIA 1060 TEL. 87661 MONTEVIDEO ARGENTINA COLOMBIA CHILE PERU

"Los Karamazov"

"LOS HERMANOS KARAMAZOV", de Dostoiévski. Adaptación: Larreta - Otermin. Dirección: Antonio Larreta. Elenco: Club de Teatro.

"Los Hermanos Karamazov", de Dostoiévski, quizá la mejor novela que haya escrito alguien, es también aquella en que el autor ruso procuró desarrollar con toda extensión su inmenso descubrimiento del subconsciente humano. La grandeza de la obra no consiste solamente en la complejidad psicológica de un personaje, como en el Raskolnikov de "El Crimen y el Castigo", sino en el extraordinario tapiz que tejen entre sí las diversas complejidades de los Karamazov, moviéndose al margen de la lógica de los hechos externos, para responder al impulso misterioso que surge de cada una de sus intimidades respectivas. Toda esta insuperada trama de complejidades es lo que hace de "Los Hermanos Karamazov" una obra irreducible.

Si el teatro, en cuanto a texto, debe limitarse a expresar acción, correspondiendo a los actores, a través de la corporización, manifestar la vida interior de los personajes, es un error haber pensado en la teatralización de la novela de Dostoiévski. Mas sensato es recomendar al público la lectura de la misma.

Es justo suponer que esta antigua comprobación de hecho no le haya pasado desapercibida a Antonio Larreta mientras se decidía a su puesta en escena. El concepto de lo inalcanzable pareció haber invadido al propio elenco de Club de Teatro, cuyos magníficos antecedentes de calidad técnica se plegaron a lo inevitable. Junto a algunos aciertos de puesta en escena por parte de Larreta, se hizo también patente un bajo nivel interpretativo, rayano muchas veces en la mera afición.

Quizá todo se deba a la innecesaria inclusión del propio Larreta en el reparto. Circunstancia que si por una parte le privó como director, de una visión total sobre el conjunto, por otra, como actor de un papel protagónico (Ivan), puso de manifiesto limitaciones interpretativas que su entusiasmo no alcanzó a paliar.

De todos modos podría ser injusto no destacar la interpretación de Roberto Fontana (Smerdiakov) y la de Nelson Mutarelli (Feodor).

Galería
Arte
Bella

LOS FRACASADOS

"LOS FRACASADOS", de Lenormand. Dirección: Hugo Mazza. Elenco: Teatro Circular.

- * Ahora...
- * Sección Librería
- * Libros de Arte
- * Filosofía
- * Teatro
- * Cine

Cuareim 1359 - Montevideo

UN SANTO EXISTENCIALISTA

Oficiando de Sumo Pontífice, Sartre santificó a Jean Genet, mendigo, ladrón y pederasta. SAINT-GENET tituló la gruesa introducción en la que estudia las obras de este "arquetipo". Debe recordarse que ya el director de "Les Temps Modernes" había descubierto a aquella autora de "Vie d'une Prostituée", alucinante muestrario de lacras y miserias. Sin embargo, aquel relato era un pálido anticipo de este Jean Genet para el que no existieron jamás reglas morales. La formación de Genet se hizo en escuelas poco recomendables: la Cárcel, la Legión Extranjera, los Bajos Fondos... Su universo es nocturno y solapado: huele a cubil.

No es la primera vez —no será, seguramente, la última—, que este fenómeno se produce en la vida literaria francesa. Otro tipo equívoco y casi olvidado fué Sachs, algunos de cuyos escritos pasaron meteoricamente por ciertas revistas después de la guerra. La pederastia y la delincuencia unidas configuran un material literario atrayente y salaz. Los editores lo saben. Genet es una mina de oro.

Pero el auge de Jean Genet viene a significar, de rechazo, la degradación de cierto público, de un tipo de lector. Si la radical inversión de valores que "Saint-Genet" nos propone alcanzara una justificación general, ¿adónde iríamos a parar? En esa especie de mundo al revés serían legalizados el destripamiento y la violación, el robo y la corrupción de menores. Porque hay que aclarar que Genet no dice nunca estar de vuelta de su mundo. Lo describe desde dentro y nos lo propone sin propósito de enmienda.

En ese mundo que en cierta medida prolonga hasta lo intolerable el del mismo Sartre de "La Náusea", de "Huis-Clos", de "El Muro", no hay espacio para el hombre que sueña o que lucha. En ese mundo extraño y cerrado los conflictos se enconan a fuerza de abyección. Ese mundo no es posible sin la previa y total dimisión del hombre. No debemos extrañarnos, pues, que al haber encontrado a Jean Genet haya encontrado Sartre un arquetipo, aprontándolo para que figure señeramente en el universo existencialista. Jean Genet es un "Eróstrato" mucho más matizado y decidido y tiene la ventaja de no ser un personaje inventado. El título del ensayo, SAINT-GENET, no es una casualidad. Es el primer santo de un infierno convertido en paraíso artificial.

B. M.

Los personajes de "Los Fracados", de Lenormand, contienen, por deformación de su quehacer en la vida: el teatro, la antinaturalidad como condición. Nada tienen de cotidianos. Son prototipos de una ensoñación de grandeza que se desploma al contacto con las circunstancias. Una mediocridad espiritual preestablecida por el autor les arrastra, a través de la desintegración moral, hasta la ignominia, sin otra salida que el crimen y el suicidio.

Todo ello a pesar de la magnífica concepción de Hugo Mazza para su puesta en escena, así como también de la utilización de las luces, de Maidana y Mazza, que son por sí solas verdaderos decorados estilizados.

Tan apretada intensidad de texto hace que el resultado obtenido a través de la técnica circular lince en muchas escenas peligrosamente con lo grotesco. Hecho agudizado por un conjunto de interpretaciones más lánguidas que realistas; entre las que sólo cabe destacar a Roberto Pérez Soto (Lar-naudy), Susana G. Herrera (La Vestidora), y Daniel Di Bello (Saint Gallet), por un mayor acercamiento naturalista a sus perso-

Angel Valbuena Prat

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

Librería ALFA
CIUDADELA 1397

Atahualpa del Cioppo, cuyas opiniones sobre algunos aspectos teatrales incluimos a continuación, ha sido distinguido por la Casa del Teatro del Uruguay, en su fallo correspondiente a la temporada 1956, con el premio a la mejor puesta en escena, entre los conjuntos independientes, por la que realizara con "Las Tres Hermanas" de Chejov. Dicho fallo no ha hecho en verdad más que redundar sobre la destacada personalidad de este laborioso hombre de teatro, al perfeccionamiento de cuyo arte ha sabido dedicar su vida.

a) ¿Qué opiniones le sugiere la confrontación de los dos famosos métodos de interpretación teatral: Stanislavski (Sentir el personaje por medio de una identificación provocada artísticamente), Brecht (Crear distancia entre el espectador y la acción representada, desembarazar la escena y la sala de toda "magia", para provocar en el primero objetividad y sentido crítico)?

Los sistemas, los métodos de interpretación, si bien pueden —en algunos de sus aspectos— tener validez permanente, no debemos olvidar que sufren la influencia del tiempo. El sistema Stanislavski está incorporado a la técnica de la interpretación, y sus aportes no podrán ser ya desconocidos y, hasta en parte, aplicados funcionalmente por aquellos estudiosos y realizadores del hecho escénico.

Además, al hacer del teatro una experiencia vinculada a la vida, Stanislavski aseguró la perpetuidad de su sistema, desde que la infinita variedad de la existencia determinará una permanente adecuación de la estética teatral a los incesantes cambios que la propia vida irá planteando.

En Stanislavski se confunden o, mejor, se funden el arte y la vida. Pero resulta que hay vida y vida: la que vivimos y la que deseamos vivir. Entonces aparece la ilusión, y luego, los administradores de la ilusión. Y ya es fácil confundirlo todo, porque de pronto nos ilusionamos de espaldas a la realidad y dejamos de vivir para dedicarnos a soñar. Esto es lo que ha sabido ver Brecht lúcida-mente. Y se ha dado cuenta que por la ilusión se puede volver a la magia. Y el teatro es una de las artes donde lo mágico ofrece un vastísimo campo a la cuasi objetivación de lo inverosímil. Pero la magia tiene un tufillo medieval, huele a alquimia mental. Y a nadie en el siglo XX —era eminentemente científica, pero de ciencia basada y confrontada por la experimentación, transformadora de cosas, de aventura cierta de lo cósmico ya, en estos momentos— a nadie, repetimos, se le antojaría recurrir a la retorta de los alquimistas para encarar las soluciones que exige y necesita el hombre actual. ¿Podría escapar el arte a

OPINA DE TEATRO ATAHUALPA DEL CIOPPO

"El mayor prodigio es el hombre mismo"

esta característica de nuestro tiempo? Por otra parte, la ilusión ha derrumbado muchas veces al hombre en su triste historia. Entonces Brecht quiere prevenir a ese hombre contra una falsa ilusión. Desea que mantenga alerta el juicio crítico, y que en el teatro, más que sentir, piense y juzgue. Que la mente controle la sensibilidad, en vez de una sensibilidad desmandada del juicio, obrando incluso a espaldas de él.

Brecht sabe que muchos rectores ideológicos de la humanidad actual desearían ilusionarnos con la magia, retrotraernos a la alquimia, a la falacia del oro... Contra esos ideólogos él nos advierte y previene a fin de salvar los mejores afanes del hombre, aquellos que lo conducen a exigir de la realidad un cambio. Y desde que sabe que ese cambio sólo pueden operarlo los propios hombres, llama a éstos desde su teatro para encontrar entre todos una solución. Brecht quiere, pues, que nos ilusionemos hacia la realidad; que seamos magos en ese sentido, como son magos y demiurgos los científicos de la televisión, del átomo y de los vuelos cósmicos. Aspira además a que el pobrecito hombre no se muera de hambre, y tenga derecho a la cultura y al trabajo.

b) Algún crítico creyó percibir en su puesta en escena de "La Opera de dos centavos" un acercamiento al método Brecht de interpretación. ¿Se propuso usted verdaderamente tal acercamiento por lo que a manera de dirigir la interpretación se refiere?

Sí, en efecto: nos propusimos la estética y la técnica de Brecht. Y algo, aunque muy parcamente, hemos logrado en ese aspecto de nuestra puesta. Pero no olvidemos que la costumbre, el acostumbramiento a la forma tradicional del teatro, la de la ilusión, está muy arraigada en el hombre, y que al ser humano nos lo han convertido en un empedernido iluso. Nosotros también lo somos. Vale decir, que no sabemos aun escoger nuestra ilusión, porque no discernimos claramente entre nuestro deseo y lo que en realidad necesitamos. Ese es el problema de todos los públicos y de todos los pueblos. Brecht lo sabe y trata de ayudar al hombre para que encuentre lo que en realidad precisa, de asistirlo para que salga al fin de la prehistoria.

c) ¿Cuál es a su criterio la función del teatro en la sociedad? Desde la simple diversión y en-

tretenimiento —totalmente lícito si se realizan limpiamente— hasta aquella expresión que al plantear un hecho, promueve en el espectador la solidaridad con el agonista abrumado por la injusticia o la fatalidad.

d) ¿Entiende usted que existen características concretas que permitan definir al llamado "teatro social", cuáles serían esas características y qué obras podrían mencionarse como ejemplos concretos?

Teatro específicamente social es aquel que plantea problemas aspiraciones y necesidades que afectan a las personas en un momento dado del desarrollo histórico de las sociedades humanas.

Ejemplos: "Barranca Abajo", "En Familia", "El Desalojo", "Mano Santa", "La Gringa", entre las de Sánchez; "León Ciego", de Ernesto Herrera; "La Muerte de un Viajante", "Las Brujas de Salem", de Arthur Miller; "Codicia Bajo los Olmos", de O'Neill; gran parte del teatro de Shaw; el de Gorki, sobre todo en su pieza fundamental, "Los Bajos Fondos"; las obras mayores de Chejov, y todo el teatro de Brecht. Los ejemplos se multiplicarían con el teatro de la antigüedad clásica, con el medieval y el renacentista. Pero creemos que basta con los modernos y contemporáneos que hemos citado, desde luego con grandes omisiones.

e) ¿A qué factores atribuye usted el interés general que despierta el teatro en la actualidad, no sólo en nuestro país sino en casi todos los demás?

En nuestro país ese interés es sólo relativo. Todavía es muy escasa la cantidad de público que asiste al teatro, comparada con otros espectáculos más populares: el cine y el fútbol, por ejemplo. Nuestro pueblo no va al teatro, ni se halla fielmente reflejado en las obras de nuestros actuales dramaturgos. Todavía estamos lejos de recuperar los auditorios aquellos de la época de Sánchez, período de auge de nuestra dramaturgia y el único que en verdad ha hecho una historia que involucra nuestra existencia. Se advierte, desde luego, un despertar del público en nuestras representaciones teatrales. Quizá se deba a que están cambiando las formas de las relaciones humanas en el mundo.

Se ha producido en el decurso del siglo más de un portentoso técnico que acaparó la atención del espectador: el cine, luego la radio, ahora la televisión. En todos ellos aparece la imagen del hombre, vi-

sual o auditivamente. Es posible que ya no nos conformemos con la sola imagen y estemos necesitando del hombre mismo: su carnadura, su presencia integral de materia estremecida por el espíritu. Además hay que llegar a una forma de coexistencia entre las artes de la representación. Por diversas causas —entre ellas las de orden social y económico— se ha pretendido establecer una falsa antinomia entre, por ejemplo, el teatro y el cine, cuando no son artes que se molesten o interfieren sino que, en todo caso, se complementan, teniendo cada cual su peculiaridad. Por otra parte, pasado el deslumbramiento que provoca todo logro técnico, descubrimos que esa técnica es invención del hombre. Entonces caemos en la cuenta que el mayor prodigio es el hombre mismo, y queremos retenerlo como síntesis y culminación de todo lo grande que existe, y de lo que está por venir. Sabemos que el teatro vive, entre otras cosas, como espectáculo de las grandes contradicciones humanas: la grandeza y la pequeñez del hombre, lo que hay en él de demoníaco y de angélico. En fin, el hombre como realidad y sueño, en una prodigiosa y tangible unidad.

f) En el plano nacional, ¿considera que la multiplicación de los grupos escénicos que se está produciendo en la actualidad es beneficiosa para el desarrollo teatral en nuestro país?

Sería conveniente afianzar primero los conjuntos existentes. En esto de la proliferación no hay que descartar la cuota de snobismo que afecta al teatro. Pero a aquellos que les duele el teatro como a Unamuno le dolía España, saben que recién estamos en el comienzo de una etapa, y que del buen paso que demos en este período depende la marcha hacia futuros tiempos y logros. Se necesitarían muchos conjuntos para extender el teatro hacia sectores que están desvalidos de tal expresión. Pero no existe la cantidad de intérpretes, directores y técnicos que pueden atender eficazmente esa aspiración. El desarrollo de los conjuntos y su extensión van a estar determinados, en parte, por la ponderación de los dirigentes del teatro actual, y, en mayor medida, por las condiciones sociales que afectan todos los problemas del país, inclusive el de la cultura en general y, particularmente, la escénica. En este sentido se avecinan tiempos difíciles, pero llenos de luminosas posibilidades.

Poemas Tres poemas

DESPERTAR

Vibración primitiva:
dedos de jugo ácido
El viento es una idea
de mármol

La noche perdió un
hilo y vuelve siempre
el tiempo no tiene
espejos

La grieta es tan pequeña
que se puede coser con una aguja
un hueco de frío
transparente; pedir
amparo a las manos:
antorchas primarias,
a las horas, al grito
de la noche con
faz de alba —
el soplo es corto y
espía los centímetros
de la última sombra
pasto crecido y allá
no se donde en la sangre
hay pirámides de
ruido

GEOGRAFÍAS

Era en el año que mataron
a los gitanos
Empecé a ir —
siguiendo los barcos
solares que van sin
pasajeros

Sangre de otras geografías
nutrieron la tierra
Las horas tienen el color
de una trenza en los abismos
que aspira el horizonte

Pues el verano bajo del cielo
para morir estremecido
en el fuego de la razón

PAISAJES DE VENENO

El pasto se estre-
mea.

Demasiado crudo
el sol omnipotente

Los deseos viven en-
cerrados en pagodas

Los pensamientos te-
jen torres de cartón,
de naipes de cartón

Siempre hay una puerta
que traiciona: los árboles
patinan en la lluvia —
las gentes venden
polígonos en kioscos de
arenas locas y yo quiero
quebrar las obras de arte,
juntar el Caspio con el
Mediterráneo, matar
el mito del cisne y re-
vivir en la aurora de la
ciudad

Monique Benaroyo

Poema para una ausencia

En la arena gris, irrecuperable,
infinita,
buscaba el mar lo que tu imagen perdía,
oh extraviada sombra para el quehacer del tiempo,
oh cielo ausente para el llanto
y la memoria,
oh noche para el regreso oscuro,
para el dolor que sabemos,
para la mano extendida,
para esta palabra que no escuchas,
para esta forma de silencio que no miras,
oh extraviada sombra
para todo el amor que recupero
en tu solo nombre,
en tu ardiente sílaba,
en todo lo que llega de tu ausencia,
que es de aquel mar
la espuma perdida.

Mi Voz

Pregunto ahora
a quién debo mi sangre,
a quién el canto,
a quién los días,
a quién las cosas que aún permanecen:
los actos sencillos,
el sueño inaccesible,
la esperanza.

Pregunto porque mi voz
es como el agua que baja a la tierra,
porque es más que mi cuerpo,
más que un sonido,
más que las palabras a veces necesarias:
pregunto porque mi voz
es la imagen total de mi destino.

Pregunto ahora
a quién debo cada una de las gotas de mi sangre,
a quién este poco de miedo,
esta letra para empezar mi nombre,

por Saúl Ibargoyen Islas

este joven indicado de mi propia muerte,
a quién el estímulo vital de mi presencia,
a quién esta furia,
este asco, esta ternura
que extienden lo que soy
hacia el silencio.
Esta es mi voz y ésta mi pregunta.
Contestadme.

Poema para mi hijo

Te hablaré sin palabras disueltas en la tinta,
sin labios anteriores a esto que ahora digo.

Así deseo hablarte,
sombra ignorada que te inclinas.

Es cierto que el turbio corazón no se decide,
que clava en la carne su forma potente,
y cierta es la ley que dirige la vida
quemando silencio y alcanzando cifras.

Pero te hablaré para sentir mi lengua
chocando en los ámbitos terrestres
como un pequeño mar,
como la espuma lenta
que nos cae de tantas estrellas.

Te hablaré viajando en mi sonido,
invocando todas las voces,
abriendo todos los destinos,
desgarrando el aliento nutricio que nos acerca a las
[cosas,
a la sangre,
al despiadado origen del grito.

Te hablaré sabiendo que todos escuchan,
te hablaré oyendo mi voz
que viene en tu oído,
oh sombra que mueves el amor,
la tierra, el agua,
y haces mi alma como una vasija
que recibe el dolor y la lluvia.

EL auto trepaba los Apeninos, camino de Bolonia a Florencia, en una noche de comienzos de primavera. Habíamos cenado apresuradamente en Bolonia y, por mi insistencia, ya caída la noche nos largamos a la montaña, a hilvanar el laberinto que conduce a su cumbre. Quería reencontrar Florencia; no podía tolerar hallarme tan cerca sin verla.

Roberto conducía. Sentado a su derecha, casi recostado sobre mi portezuela, me entregaba al solitario goce de la contemplación y de la espera. Pronto estaríamos en la ciudad, esa misma noche avanzaría por la iluminada plaza del Palazzo Vecchio, deambulando entre las estatuas guardianas de su señorío. Había de hallarla vacía, como la dejara dos meses atrás, una medianoche, envuelta en su luz verdosa de escenario para fantasmas.

Mientras no llegaba ese momento, soñaba el paisaje toscano que se perdía entre las sombras, intuyendo más que viendo los repentinos precipicios a un lado u otro, los pinos y cipreses que se recostaban a las laderas abruptas. Cuando la carretera se transformaba en la angosta calle central de uno de los pueblecitos del Apenino, me esforzaba por distinguir en las casas a los habitantes aún reunidos en la oscuridad.

Ver, oír, gozar del mundo como una viajero lejano y amante, no más.

Roberto, en cambio, prefería hablar. Él conducía consigo sus problemas y sus pasiones, tantos y tan importantes que no le permitían ver seguidamente el mundo. Yo acechaba el momento en que se rasgaba la cárcel dentro de la cual vivía y, frente a él, surgía deslumbrante el mundo exterior. Pero por lo común era incapaz de desprenderse de su yo turbulento, dentro del cual se movía como un animal preso a quien la jaula enfurece tanto que sólo ve los barrotes. Los de la suya lo reflejaban.

LEGAREMOS tardísimo, y por culpa tuya no habrá nadie para recibirnos —le oí decir en el momento en que miraba absorto un árbol al que los focos del auto habían iluminado y que pareció ser plano y enteramente de ceniza, como si acabara de arder y aún conservara su forma viva antes de que el viento lo dispersara—. Yo no puedo distraerme viajando como un turista aburrido que quiere conocer ciudades; no me queda ninguna por descubrir. Hoy debería haberme encontrado con mi traductor.

El tono petulante le era privativo. Los amigos se lo tolerábamos en mérito a sus otras virtudes; cuando yo le veía nervioso, propiciaba su desahogo por el camino del sometimiento pasivo a su egolatría.

—¿De qué libro se trata?
—Mondadori me ha pedido que lo apure porque quiere largarlo al comenzar la temporada, así que debo regresar a Milán con la traducción. Hace seis meses que estamos en éstas. Perdiendo tiempo por culpa de un infeliz cuya única justificación es haber sido criado por una amante del padre que era ballarina española. Si no me conforma, ya dije: le retiro el libro y que Mondadori le rescinda el contrato.

—Bueno, no te apresures; no es fácil conseguir alguien que entienda de español y de poesía a la vez.

—Me sobran traductores. No bien Mondadori anunció el libro ya Carlo Bo me pidió que lo autorizara a traducirlo. Pero acababa de publicar el "Canto General" y mejor que a uno no lo confundan; hay que darse el lugar que corresponde. Consentí en que tradujera dos poemas para el ensayo que sobre mí escribió en "La fiera letteraria". Tú podrías traducirlo. Como si fuera poco, todavía tengo que ir hasta Roma para ver las ilustraciones que me preparó Campigli. Me escribió a Francfort diciéndome que los poemas lo habían inspirado y que ha-

bía hecho uno de sus mejores trabajos.

—¡Cuidado! —grité—: delante nuestro hay gente.

A poquísimos metros avanzaba una fila de personas por el borde de la carretera oscura. El auto hizo un repentino viraje rozando a una mujer cuya cara tuve un instante frente a mi ventanilla mirándome con indignación.

—Estos italianos idiotas —exclamó Roberto—. ¿A quién se le ocurre caminar de noche por la carretera?

—¿Por dónde querés que caminen? Como no leviten...

—Deberán prohibírseles. ¡Italianos zonzos!
—Por si acaso prendé los focos altos, no sea que volvamos a encontrarlos.

—No funcionan —dijo con fastidio agitando la mano derecha a la altura de su cabeza—. En Milán pedí que los arreglaran, pero "no tenemos repuestos americanos" me dijeron en el garage. Este pueblo no podrá salir nunca de su decadencia. Sólo sirven para parir hijos por millares y comer "spaghetti al sugo". Me vienen ganas "d'ecraser" alguno. Parecen hormigas negras yendo a su cueva para poner otro huevo más. ¿Ves aquel tipo? Yo empezaría por él.

EL auto dio un salto: girando a la derecha se precipitó sobre las espaldas de un hombre mal vestido que avanzaba lentamente junto a la serie de postes blancos que marcaban el borde de la ruta. No lo va a pisar, pensé, pero igual exclamé "¡Desviá!" levantando la mano para aferrar el volante y sin apartar los ojos de aquella espalda indiferente. ¿Reflejo involuntario, o certidumbre de que era mi temor lo que buscaba y que, de no provocarlo, se extralimitaría?

El guardabarros debió rozarlo: le vi levantar brazos y piernas, como un gran insecto nocturno que el viento arrojara contra el vidrio de mi ventanilla, con esos ojos redondos que traducen el terror o la nada, y caer luego junto a uno de los postes. Lo dejamos atrás tomando una curva empinada de la montaña. Traté de pensar que no había sido otra cosa que un susto y oí en irritado silencio las bromas referidas a mi pánico.

Ya no soñaba ni miraba el paisaje. Incorporado en el asiento, inclinado sobre el parabrisas, oteaba las sombras en el borde de la carretera, por temor de que nos encontráramos con algún otro caminante nocturno. Pero no podía dejar de oírlo. Creo que lo oía para acrecentar mi furia.

—Hay que acabar con ese humanismo dulzón de intelectual al uso —decía Roberto, que había asumido el tono frívolo. Su voz, normalmente metálica e incisiva, se hacía en esos casos femenina, y creo que me exasperaba más que sus palabras, las que ponía en el rubro: improvisación brillante para chocar a ingenuos—. En el fondo hasta los comunistas piensan como yo: hay un grupo de elegidos que somos los que contamos de veras; los demás viven y se mueren, y de ellos no quedará nada. Traté de salir pronto de este montón. En cambio mi obra permanecerá, y me tendrán que leer hasta en las escuelas.

—Lástima que nuestras maestras elijan tan mal a los poetas.

—Ese es un país irredimible, condenado a la mediocridad jubilatoria, corroído por la envidia, porque he recorrido el mundo entero, porque me codeo con los mejores escritores de todos los países, porque me sobra el dinero y soy el mejor poeta de la lengua.

Del tono frívolo había derivado al apasionado en que se unían resentimiento y violencia. Levantaba los brazos del volante para hacer grandes gestos, sacudía la hirsuta melena rojiza que le caía sobre la frente, abría y cerraba nerviosamente sus ojitos de ratón, en tanto masticaba

las palabras para arrojarlas como salivazos contra un enemigo imaginario. Con el tono más impávido de mi cosecha, contesté: "Preferiría que por hoy te limitaras a ser el mejor chofer".

—País de resentidos y de incapaces —continuó vociferando con su voz aflautada—. No volveré nunca más.

Se volvió hacia mí con mirada desafiante, los labios distendidos en una mueca que revelaba sus dientes menudos y afilados: "Tú, que has descendido a la crítica, debés decirlo. Explicar quién soy yo a esa caterva de mediocres".

—Tratándose de mediocres parecés demasiado preocupado por su opinión.

Los ojitos le brillaban de furia. Echó hacia atrás la cabeza con un gesto de niño encapri-

Accidente en los Apeninos

Un relato de Angel Rama

chado; le temblaba la carnosa nariz llena de pecas y hacía un juego con labios y dientes, como si se mordiera a sí mismo.

—¿Quién? ¿Yo? A ustedes les corresponde hablar de mí. Quieren negarme, pero no podrán. Pertenezco a la historia.

DE pronto todo cambió. Resonó un golpe seco sobre la carrocería, de mi lado, y la parte trasera del auto se alzó bruscamente, como si la rueda hubiera pasado por encima de un blando almohadón de plumas. Un instante apenas, el tiempo que duró un grito que hubiera dicho proferido junto a mi oído. Un grito corto y duro, como el de un perro azotado a traición con violento latigazo.

—¿Qué pasó? —pregunté mirando hacia la noche, idéntica y solemne.

Entonces Roberto gritó como si continuara la discusión: "No fue nada". "Nada", repitió con su voz chillona.

El auto dio un pique tomando velocidad. Pero lo miré con intriga: estaba blanco, contemplando por el espejo retrovisor la carretera que dejaba atrás, y conté los cuatro nudillos tensos del puño aferrado al volante, y vi su muñeca fina y blanca que sobresalía de la manga del saco, cubierta de un vello rubio.

Yo también me puse a gritar; también con voz hiriente me le enfrenté, mientras me preguntaba qué me ocurría debajo del esternón, donde parecía que me hundieran un puño que no me dejaba respirar.

—Pará, pará enseguida te digo. No sigas.

Lo que no podía tolerar era el miedo primario que había descubierto en sus ojos, y por obra del cual se me descomponía él y la realidad en que me hallaba; me descomponía yo mismo.

—No es nada —me contestó con un chirrido en la voz, sin separar los ojos de la carretera, casi echado sobre el volante—; estamos apurados, tengo que llegar esta noche, esta misma noche. No puedo faltar, no puedo retrasarme.

—Pará. Enseguida. ¿No me oís?

Busqué la manija de la portezuela sin encontrarla; golpeé el vidrio con los puños, sintiéndome encerrado en una cabina sin aire, mientras él me manoteaba la cabeza con una mano floja que parecía acariciarme.

—¡Cuidado! —grité—, estamos en la curva.

—Parááá —grité, dominado por el frenesí.

La portezuela se abrió como un ala metálica,

y vi correr el precipicio oscuro a mis pies. En ese instante reconquisté mi modo personal de la furia. Me volví hacia él para decirle, por primera vez con una voz normal, pero no menos dramática:

—Si no parás me tiro.

ME miró con los ojitos muy abiertos, con esa angustia del niño que no atina a salir del paroxismo a que lo ha conducido su excitación nerviosa, y aplicó los frenos con tal violencia que mi cabeza golpeó contra el parabrisas.

Antes de que se detuviera del todo, ya estaba yo corriendo por la carretera, erizado por el aire frío con olor a cipreses quemados, y pregun-

tándome: ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué corro si no ha pasado nada? Estoy idiota, con ese loco al lado que ahora va a partir dejándome solo en la montaña, llevándose mi ropa y mis documentos que están en el auto. Evoqué para confortarme el billete de cincuenta dólares que bien doblado guardaba en un bolsillo del pantalón. Debe haber sido un perro, no hay duda de que fue un perro, aulló como un perro castigado, y ¿qué voy a hacer yo corriendo en esta oscuridad? El olor de los árboles era tan intenso como una droga aplicada bajo mi nariz por una gran mano desoñocida. Debe haber resbalado por la pendiente, me decía, y aunque esté allí, qué importa, qué voy a hacer con un perro vagabundo y deshecho por la rueda. Como un almohadón blando.

La carretera hacía un movimiento hacia la derecha que no vi, tropecé con uno de los postes bajos que marcaban la zona de peligro, me incliné, pisé mal de nuevo y caí fuera del camino. El cuerpo quedó bamboleándose contra las piedras, colgado del brazo con que había manoteado el poste al precipitarme en el vacío.

Debajo de mis pies no hay nada, pensé, e imaginé que en lo hondo, junto al torrente que oí sonar en lo oscuro, había un aserradero cubierto de verdinoso musgo. De algún modo trepé, de algún modo encajé los pies y las rodillas entre las piedras agudas para encaramarme, y no bien llegado arriba, volví a correr.

Me he roto el pantalón, estoy seguro, me dije, y me arde la cara. ¿Cómo haré ahora para llegar a Florencia? Tiene que haber sido por aquí, dijo mi fatiga más que yo mismo, y me detuve. No se veía nada. Volví la cabeza y tampoco estaban las luces rojas de posición del auto. No puede ser que se haya ido, pensé, no me puede haber dejado, y enseguida recordé que el camino torcía y que seguramente la montaña me lo ocultaba.

Creí oír un ruido y, abriendo bien la boca, me puse a contener mi jadeo y me apreté las sienes para que no me ensordecieran. Alguien se quejaba, y volví a correr, aunque convencido de que las piernas no me responderían. Me pareció que saltaba mecánicamente por el aire, pero no obstante avanzaba con una violenta agitación en los oídos.

Me puse a caminar hacia donde debía estar el auto, pensando que en el espacio que quedaba entre mis dos brazos la columna vertebral formaría un ángulo monstruoso. No pesaba mucho, pero me resultaba penoso el esfuerzo de llevarlo con la espalda inmóvil. Por lo mismo no podía sostener su cabeza que caía hacia atrás como la de un muerto, que así se diría si no fuera por los quejidos que profería, con la misma aspereza del árbol que se desgaja.

Me puse a caminar hacia donde debía estar el auto, pensando que en el espacio que quedaba entre mis dos brazos la columna vertebral formaría un ángulo monstruoso. No pesaba mucho, pero me resultaba penoso el esfuerzo de llevarlo con la espalda inmóvil. Por lo mismo no podía sostener su cabeza que caía hacia atrás como la de un muerto, que así se diría si no fuera por los quejidos que profería, con la misma aspereza del árbol que se desgaja.

Me puse a caminar hacia donde debía estar el auto, pensando que en el espacio que quedaba entre mis dos brazos la columna vertebral formaría un ángulo monstruoso. No pesaba mucho, pero me resultaba penoso el esfuerzo de llevarlo con la espalda inmóvil. Por lo mismo no podía sostener su cabeza que caía hacia atrás como la de un muerto, que así se diría si no fuera por los quejidos que profería, con la misma aspereza del árbol que se desgaja.

Me puse a caminar hacia donde debía estar el auto, pensando que en el espacio que quedaba entre mis dos brazos la columna vertebral formaría un ángulo monstruoso. No pesaba mucho, pero me resultaba penoso el esfuerzo de llevarlo con la espalda inmóvil. Por lo mismo no podía sostener su cabeza que caía hacia atrás como la de un muerto, que así se diría si no fuera por los quejidos que profería, con la misma aspereza del árbol que se desgaja.

Me puse a caminar hacia donde debía estar el auto, pensando que en el espacio que quedaba entre mis dos brazos la columna vertebral formaría un ángulo monstruoso. No pesaba mucho, pero me resultaba penoso el esfuerzo de llevarlo con la espalda inmóvil. Por lo mismo no podía sostener su cabeza que caía hacia atrás como la de un muerto, que así se diría si no fuera por los quejidos que profería, con la misma aspereza del árbol que se desgaja.

Me puse a caminar hacia donde debía estar el auto, pensando que en el espacio que quedaba entre mis dos brazos la columna vertebral formaría un ángulo monstruoso. No pesaba mucho, pero me resultaba penoso el esfuerzo de llevarlo con la espalda inmóvil. Por lo mismo no podía sostener su cabeza que caía hacia atrás como la de un muerto, que así se diría si no fuera por los quejidos que profería, con la misma aspereza del árbol que se desgaja.

Me puse a caminar hacia donde debía estar el auto, pensando que en el espacio que quedaba entre mis dos brazos la columna vertebral formaría un ángulo monstruoso. No pesaba mucho, pero me resultaba penoso el esfuerzo de llevarlo con la espalda inmóvil. Por lo mismo no podía sostener su cabeza que caía hacia atrás como la de un muerto, que así se diría si no fuera por los quejidos que profería, con la misma aspereza del árbol que se desgaja.

vez. De bruceas al lado de aquello que había gritado y que seguía gimiendo, me puse a palpar el suelo como un ciego, que realmente lo era, porque de pronto los ojos se me nublaron. Las manos, moviéndose nerviosamente, encontraron un bulto vivo: una masa homogénea e informe, en la que no podía determinar la existencia de una cabeza o de miembros. Eran las manos las que se movían buscando, y yo aproximaba a ellas mi cara, pensando que así, de muy cerca, acaso vería. Agarré un brazo, que sentí contraerse cuando lo apreté, y siguiéndolo al tacto pude llegar hasta la cabeza. El cielo estrellado esparcía una leve luz fría, pero a mí se me habían cansado las pupilas. Aproximé la cara hasta casi tocar con ella la cabeza yacente: encontré unos ojos que me miraban desde no sé dónde y con infinito desamparo. Le oí decir: "Babbo" con miedo de mí que casi lo oprimía con mi cuerpo. Por esa voz frágil reconocí en él a un niño.

Pregunté cosas absurdas: "¿Qué hacés aquí? ¿Quién te manda andar de noche por la carretera? ¿Te duele algo acaso? No te quedes ahí tirado: levántate". Arrojava cada pregunta con violencia, aprovechando una inhalación honda de aire, y luego jadeaba enfurecido. Le hablaba en español que él no comprendía; pero debía comprender mi inexplicable enojo porque dejó de quejarse y me contempló amedrentado.

—El auto no te hizo nada —insistí—. Nada. Parate; hacé fuerza para pararte —agregué con dureza, sin atinar aún con una sola palabra italiana.

Apresé sus dos manos. Me miró acercarme apretando los dientes, pero cuando tiré proferió un grito, más que de dolor, de advertencia, cortado de golpe como el primero. Lo dejé caer de nuevo, me dejé caer y también a su lado, como si fuera a dormir con él. Dejé mi cabeza junto a la suya pensando una sola cosa repetida: tiene rota la columna vertebral. Busqué, y no encontré qué hacer; sólo descansar. Él me miraba con la cabeza ladeada: un mechón de pelo le tapaba un ojo, que le descubrí porque no podía tolerar esa mirada única fija sobre mí. Encontré al fin una palabra: "Bambino".

—Abrime la puerta —dije, y él se apresuró a hacerlo ocupando su asiento frente al volante. Me acomodé en mi lugar extendiendo el cuerpo del niño parte sobre el asiento, entre los dos, parte sobre mis rodillas separadas; la cabeza quedó a mi derecha, contra la portezuela.

—Está sangrando —oí decir a Roberto. No me había dado cuenta ni había pensado que así debía ser, pero apenas pronunciadas las palabras me pareció que caía un chorro violento en el piso. Contesté un "sí" seco y fastidiado.

—Te va a manchar. Tengo una lona en la valija. Esperá un momento.

—Dejate de lona y apurá; tenemos que llevarlo a un hospital —contesté con un tono exasperado que valía por un insulto. Ahora que estaba condenado a la inmovilidad, necesitaba descargar mi tensión nerviosa y toda ella se canalizaba contra Roberto.

El auto encendió sus focos, se puso en movimiento, y contemplamos en silencio desde la semipenumbra de la cabina, la carretera iluminada. El niño se quejaba dulcemente, acunado por el suave ronroneo del motor.

DESDE que corriera a buscarlo me perseguía un pensamiento: ¿qué se hace en estos casos? ¿por qué no haber aprendido algo de primeros auxilios? Miré su cara redonda y cetrina, nariz ancha y labios carnosos; miré su frente pequeña y alisada que se escondía bajo unos pelos duros; sus grandes párpados caídos sobre los ojos. Podría tener doce años, no más. Recordé una escena en el 149 que venía de Instrucciones; el ómnibus atiborrado, la mujer flaca envuelta en un batón floreado, con el niño herido en brazos, y los consejos de los pasajeros para que no lo dejara adormecerse; recordé a la mujer agitando a su hijo, cuya cabeza pasada de sueño caía a un lado y otro arrastrada

Pasa a la Páa siguiente

DESLINDE — 11

Editorial NOVA presenta

HISTORIA DE LA CULTURA ESPAÑOLA

por Fernando Sainz

Un sagaz análisis de la formación cultural del pueblo español, desde sus orígenes hasta nuestros días, realizado con profunda originalidad por un gran especialista. Profusamente ilustrada, con 20 láminas fuera de texto.

PINTURA MODERNA

por Julio E. Payró

Explicación de la pintura de los últimos ciento cincuenta años: las distintas escuelas, ubicación de los creadores en su tiempo, el secreto de sus cuadros. Volumen de 260 páginas con 107 ilustraciones.

TEORIA PSICOANALITICA DE LAS NEUROSIS

por Otto Fenichel

Biblioteca de Psicoanálisis. Con el objeto de ofrecer una contribución didáctica a la formación psicoanalítica. O. Fenichel resumió las doctrinas del psicoanálisis en forma sistemática y comprensiva. Logró una obra mundialmente aplaudida por la crítica especializada. Un volumen de 884 págs., tela.

LA EDUCACION DEL HOMBRE MODERNO

por Sidney Hook

La crisis contemporánea ha planteado nuevos criterios pedagógicos. Este libro analiza las posibles soluciones.

EL GREMIALISMO EN LOS EE. UU.

por Witt Bowden

Desarrollo, organización actual e influencia mundial de los sindicatos de los EE. UU.

PSICOANALISIS DEL ESPIRITU

por Heinrich Racker

Biblioteca de Psicoanálisis. Consideraciones psicoanalíticas sobre Filosofía, Religión, Antropología, Caracterología, Música, Literatura, Cine.

EL MATRICIDIO EN LA FANTASIA

por el Dr. W. I. de Oliveira

Biblioteca de Psicoanálisis. Las experiencias emocionales del niño vistas por un eminente psiquiatra.

Distribución y Ventas:

Librería ALFA

Ciudadela 1397 - Montevideo

por el vaivén del vehículo; recordé que le levantaba los párpados con los dedos, gritándole en el oído. Yo también me puse a sacudirlo: "Bambino, non dormire, ti prego, siamo vicino alla tua casa, la tua mamma ti aspetta". Al descorrerse los párpados se posó en mí una mirada mustia que venía desde un mundo lejano. Volví a quejarse, entrechando los ojos para no ver —a la débil luz— su propio sufrimiento reflejado en mi cara. Hubiera querido contarle una historia pero el italiano se me había transformado en una melaza que me trababa la lengua.

—Apurate. Está muy mal.

—Hago lo que puedo. Más ligero es imposible: ¿no ves la niebla? —contestó irascible.

Estábamos cerca del Paso de la Futa, a través del cual se pasa de una a otra ladera de los Apeninos. Por la abertura cavada en la roca entraba una humareda espesa. Del otro lado de la montaña hacía mal tiempo, y la niebla, suspendida en las alturas, entraba a grandes bocanadas como nubes provenientes de un fuego sofocado. Muy pronto estuvimos enterrados en un vago algodón que los focos amarilleaban. El auto avanzaba lentísimamente. Traté de calmar mi exasperación porque la misma sacudía a Roberto quien juraba echado sobre el volante, con los ojos fijos en el camino.

SENTIA calor a la altura de mis rodillas: ¿transpiración o sangre? Intenté vanamente tocarle; apenas me movía él recomenzaba sus quejidos, como si el dolor penetrara en su atormentado sueño.

La niebla se rasgaba de pronto y volvía a apelotonarse pocos metros después, sin que los focos alcanzaran a perforarla, de modo que el auto se encontraba repentinamente enfrentado al vacío.

—¿Sabes si hay un pueblo cerca? —pregunté
—No sé nada. Maldita niebla, maldito viaje, y maldito el día en que te invité.

Cuando empecé a decir "¿Qué tengo que ver yo en este asunto?" supe que levantaba la tapa de una olla hirviendo y que debía haberme callado. Él estaba exasperado como yo. Y los dos buscábamos descargar nuestra explicable furia. Si dejarme terminar vino la respuesta, nerviosa como una serie de latigazos, y sus brazos comenzaron a agitarse por encima del volante: "Tuya es la culpa; a ti se te ocurrió viajar de noche. ¿Por quién nos quedamos a cenar en Bolonia? ¿Por quién salimos en seguida?".

Me callé con vergüenza, humillado de la discusión que se avecinaba.

—Hace años que manejo, y sé muy bien que es peligroso largarse de noche. Tuya es la culpa de lo que ha pasado, y espero que ahora no escabullas la responsabilidad, ni trates de dejarme solo diciendo que yo manejaba.

—No escabullo nada y no me fastidies.

—Tú no tenés nada que perder. Su voz se suavizaba conservando su tensión nerviosa; sus gestos se tornaban persuasivos, y yo no comprendía hacia dónde iba—. No sos nadie, aquí, se entiende; nadie te conoce, y un accidente como éste le puede pasar a cualquiera. Quien lo arregla en dos patadas es el embajador que en una semana, menos, en dos días, hace echar tierra al asunto. Enseguida se olvidan porque ya están acostumbrados. ¿Quién va a protestar!

VOLVI los ojos al muchacho; dejé de avizorar el peligro detrás de la niebla. Las palabras de Roberto me hicieron abandonar todo porque ellas me descubrieron esa verdad que me negaba a reconocer: que el muchacho no iba a vivir mucho, que se estaba muriendo sobre mis rodillas. ¿Qué fácil es morir! fue lo único que pensé.

...no sólo por mi situación de diplomático, sino porque mis enemigos están esperando una oportunidad para vengarse de mis ironías.

¿Quién será esta criatura? Nombre, familia, costumbres. Y aun esto es bien poco. ¿Cómo sería él? ¿Qué cosas se moverían en su vida, qué esperanzas? ¿Qué hubiera habido más adelante, si no fuera por esta imprevisible noche caminando por los bordes de la carretera del Apenino? ¿Cuántas cosas que debieron unirse casualmente para este fin: volver, ¿de dónde? ¿quizás feliz, soñador; nosotros, venidos de lejos, mi deseo de llegar a Florencia, una disputa vana, un instante de distracción. ¿Quién sería un campesino toscano, futuro padre de campesinos, y una vida de trabajos, penurias, con un montoncito siempre renovado de ilusiones. Trataba de pensar en cosas lejanas donde estaba vivo, pero su cuerpo no solo pesaba sobre mis piernas; me ahogaba, y entonces atendía, para salir de ese ahogo, al intenso monólogo de Roberto.

...ya te lo había dicho. No dirás que lo invento ahora. No puedo quedarme ni un día. Debo ir a Roma. Ver a mi traductor en Florencia y partir enseguida. He abandonado mis tareas sin aviso. Ni siquiera sé si podré largarme a Roma.

Hubiera querido que alguien me probara que esa muerte no era nada, que sólo se trataba de un ser insignificante, uno más de ese montón anónimo que decía Roberto. Acaso habría llegado a creerlo si todo esto me lo hubieran contado como sucedido a otro, pero tenía delante su cara, su cuerpo que vivía apenas, y resultaba difícil engañarse. No es lo mismo él que Einstein, me decía, evocando luego aquella historia que me sobrecogiera leyendo el libro de Gina Lombroso: la muerte del hijo en un accidente tan estúpido como éste, un joven formado para mejorar este mundo. ¿Y si éste fuera un joven Arquímedes? Pero la cara tosca y sufrida no contribuía a mi deseo de engañarme por ese lado. La mano que pesaba sobre su muslo era ancha y áspera, con las uñas orladas de negro, y parecía como la de una antigua estatua. Me esforzaba por salir del ahogo, por justificar no sabía bien qué, y nuevamente caía, ¿dónde?

...diremos que se tiró debajo de las ruedas. No es la primera vez que pasa, como lo saben bien los carabineros. Viven muy mal por estos lados; cuántos querrán, terminar de una vez con sus vidas miserables.

SI, no hay duda, una vida de pobreza, de luchas y sufrimientos, pero vida al fin. ¿Cómo pretender que un muchacho como éste, un niño casi, viniera de noche a buscar la muerte! Acaso algún drama familiar, sórdido e intenso, que no pudo resistir. Pero no, no, no engañarse, es un ser humano como nosotros, si no se distingue casi en nada. ¿Lloraba en sueños? Sobre la mejilla derecha había una lágrima en que la luz del tablero ponía un brillo rojizo. Dicen que todos tienen un alma, ni mejor ni peor. Un alma, ¿qué será eso? Pero si la tiene, yo se la tomo ahora, soy yo quien responde de ella. ¿Ante quién? Dios está muy lejos ya: apenas si en algunas iglesias. Entonces recordé que debía tener una madre.

...no te preocupes. Yo declararé a favor tuyo y hay que ver cuánto vale entre esta gente la palabra de un diplomático. Así podré mover influencias en Roma y a mi vuelta a Florencia todo estará arreglado. Con una semana me basta. Es lo mejor: a ti nadie te conoce.

Ni yo mismo. No necesitaba que Roberto me lo mostrara con el índice extendido, para sentirme en el banco de los acusados, sin nada que alegar salvo la palabra "culpable", sin fuerzas

para explicar por qué. Culpable de la vida de este hombre que era nada, a no ser un hombre. Lo vi contraerse con un gesto de desesperación, decir "Babbo" con una voz que salía del pecho, no de la garganta. Exclamé espantado: "Apurate, que se muere".

Levantando los ojos vi la niebla que comenzaba a rasgarse, y, a través de sus jirones, luces brotando de la oscuridad; un pueblo.

El muchacho se incorporó abriendo la boca y los ojos para pedir: "Aiuto, aiuto". Me ahogaba como él. Abrí la ventanilla y al hacerlo vi que mi mano estaba roja. Entró una ráfaga de aire frío que comenzó a soplar sobre mi oreja.

—Se muere, apurate —repetí, sabiendo bien que había llegado el momento, que no había apresuramiento que lo salvara, que no lo había desde que lo recogiera en la carretera. ¿Qué se le puede dar a un hombre que se muere y pide ayuda? Yo aspiraba hondamente el aire de la noche, como si haciéndolo fuera él quien lo inhalara. Esta vez fui yo quien se puso a gritar.

—No puede ser, ayúdame.

—¿Qué querés hacer? —gritó Roberto—. Deme qué vas a declarar. Estamos llegando.

El auto frenó dejando atrás la niebla; sobre la ladera oscura se veía una constelación de luces

aglomeradas, y, ahora que el motor se había detenido, volvía a oírse el torrente.

—Está muerto.

—Dejémosle aquí. Ahora no podemos hacer nada. ¿Entendés? Nada. Despertá de una vez.

ABRÍ la portezuela, me deslicé bajo el cuerpo muerto que quedó colgando en el borde del asiento, y me aproximé al abismo. De este lado del Apenino no se veían las estrellas. Aspiraba a grandes bocanadas un aire húmedo, cargado de olor a mejorana y a cipreses funerarios. Aquel ahogo se había localizado como una puntada encima de mi estómago y me provocaba un mareo que el vértigo ante el abismo acrecentaba. Comencé a hacer arcadas, y Roberto, que había descendido, se apresuró a acercarse y me sostuvo la frente con la mano. Vomité con un frenesí desesperado, como buscando la náusea más repugnante. A través de los ojos llorosos vi caer las lasagnas, la carne, el vino Frascatti, el café, todo revuelto con el jugo gástrico que parecía arrastrar al estómago, y con las bilis. Dentro de aquel bolo rojizo seguía vomitando al muchacho muerto, a mi amigo, a la gloria, a la literatura, a mí mismo.

Enero/57.

ANGEL RAMA

inco

Gane más del 6% anual

Ahorre en el

BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY

Caja de Ahorros Valores

AGENCIAS:

Casa Central: SARANDI 570

AGRACIADA 4061

8 de OCTUBRE 3874

Av. Gral. RIVERA 3475

Con una sucursal en la Capital de cada Departamento

PRIMERA REUNION DE ARTE CONTEMPORANEO

Entre el 18 de agosto y el 15 de setiembre próximo pasado se llevaron a cabo en la Argentina, en el Museo Municipal de Bellas Artes de la ciudad de Santa Fe, las jornadas de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo. Estas jornadas fueron organizadas por el poeta Francisco Urondo, encargado de la Sección "Arte Contemporáneo" del Instituto Social de la Universidad del Litoral.

El público santafesino pudo asistir de esta manera a exposiciones y conferencias que lo pusieron en contacto directo con artistas contemporáneos de todo el país. Pero esta Primera Reunión tuvo además este sentido: el de demostrar la existencia activa en la Argentina de creadores e intelectuales que trabajan en confrontación con todos los problemas de nuestro tiempo.

Fueron especialmente invitados a participar en ella, rindiéndoseles de esa manera un homenaje a su obra y a su actitud, el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade, el músico Juan Carlos Paz y el poeta Juan L. Ortiz.

La exposición de arquitectura y artes visuales contó con obras de los arquitectos Horacio Baliero, Manuel Borthagaray, Francisco Bultrich, Gerardo Clusellas y Jorge Goldemberg; los pintores Manuel Alvarez, Mauricio Berú, Vicente Forte, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo, Ideal Sánchez, Eduardo A. Serón, Clorindo Testa, Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba; los escultores Líbero Badí, Mauro Kunst y Jorge Souza; y el grabador Zygro.

Las conferenciantes fueron: Manuel Borthagaray ("Sobre las tareas del arquitecto en el momento actual"), David Viñas ("La novela contemporánea en este país"), Tomás Eloy Martínez ("Situación actual de la literatura en el noroeste argentino"), Juan Carlos Portantiero ("Para una crítica de la literatura argentina"), Alberto Rodríguez Muñoz ("Perplejidades de un director de teatro"), Fernando Birri ("Cine y realidad nacional"), Raúl Gustavo Aguirre ("Los poetas en nuestro tiempo"), Edgar Bayley ("En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación"), Francisco Kröpl ("Sobre la música actual"), Virtú Maragno ("Música aquí y ahora"), Adolfo Prieto ("Literatura y público"), Juan Carlos Paz ("Tendencias renovadoras de la música contemporánea").

Se realizó, además, una lectura de poemas, en la que participaron los poetas Carlos Drummond de Andrade, Juan L. Ortiz, Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Edgar Bayley, Amelia M. Biagioni, Osmar Luis Bondoni, Manuel J. Castilla, Hugo Gola, Susana Morla, Mario Trejo y Alberto Vansco.

Rigor de una hora

por Luis Yadarola

A veces las circunstancias nos conducen a vivir ciertos momentos con una intensidad no prevista.

Esas noches donde toda la envoltura física pareciera no existir llevada al último frenesí, la verdad es que nuestro cuerpo sostiene las astucias de los acelerados latidos.

La descripción de lo salvaje, la pequeña rata mojada que por fin caía inmensamente en la trampa y luego la liberación y el sufrimiento de andar solo por el mundo estrecho y desconocido para él.

Julio

No se puede comprender, no se puede comprender; estaba allí sentada, sus ojos brillaban y la silueta casi desaparecía en la penumbra del cuarto, sentada en el borde de la cama seguía anunciándose con cada latido de su corazón.

Yo veía pasar todo este tiempo y sin más finalidad que alguna oculta incluso para mí, y no podía saber. El aguardaba como un cuchillo, el cuerpo terriblemente agazapado. Mudaba continuamente de parecer y la ciudad se agrandaba a mis pies desde los doce pisos, me sentía desalentado, idiota, nunca menos justificado que en ese momento.

Pero él procedía implacable con una vieja fuerza que no me atrevo a explicar. Ema subyugada como un salvaje, esperaba su condición con atraso. Dejaba hacer el desfrenado. Una última revancha, después todo el tiempo sería suyo.

Por fin las luces alcanzaron a ubicarse nuevamente en su lugar. Otra vez la calle sonaba a mis pies, mientras como si hubiera sucedido alguna cosa sin sentido, la avalancha me llevó y hubo un vértigo en la actitud de los transeúntes. Todos se acomodan a mi lado, hombres y mujeres, en un lago de asfalto húmedo. Algo de razón tenía todo ese caminar sin dirección, algo más que el olor a hembra y aceite frito que recorría mis sentidos.

Un cartel amarillo chillaba en mi alucinación, parecía una manta o una gota de licor alemán. Ema abría las piernas y su cuerpo recibía la luz; cortaba acostada toda la calle y la maroma de gente me golpeaba muy duro.

Tuve la lucidez de un minuto, después el tranvía me llevaba entre corcoveos.

Raúl

Solamente a mí me pueden suceder ciertos asuntos.

La cosa es que Julio no se atrevió a tomar la delantera y yo apagué la luz. Total... Lo escuché quedarse un minuto aún, sentadito. Por qué no se irá? Era todo lo que pensaba mientras Ema se desahacía en mis brazos.

Seguía el ruido de la puerta y la llamada del ascensor. Después Ema se abrió como una flor dos o tres veces; pero sucedió algo extraño.

Nunca me ha pasado que estando con una mujer, ésta aparezca irreal y antigua. Su forma se me escapaba y yo sufría entero, viendo mi lastimoso estado, sin otra ambi-

ción que la de escaparme de mi propio asco.

La situación se agravó cuando por la ventana entró esa luz húmeda, amarilla, que mojó toda la pieza acidamente; una trinchera invadida por el gas. Lo amarillo me quebraba los pulmones, me ahogaba. Ema desaparecía, se borraba en ese mar que nunca me pareció más espeso. Y Julio sentadito sin pedir nada y su retirada. ¿Qué estaba haciendo yo en ese momento? ¿Qué me ataba a esa mujer?

Me golpeó con su vientre y tuve que apartarme del gas y preparar por él para no morir en ese minuto.

Grité hasta el llanto.

Ema

Podrían mutilarme y sería lo mismo. El ataque fue sorpresivo, yo no lo esperaba, teniendo en cuenta que todas mis coquetías iban dirigidas a Julio.

Las manos que se aferraron como tenazas, me deslizaron en cierto modo del mundo. Nada pareció tener el valor que acostumbro a dar a las cosas. Mi cuerpo se desmoronaba pesadamente sin poder sostener uno de sus músculos en una verdadera posesión. ¿Amaba? En realidad dejaba hacer a Raúl que hurgaba rincones absurdos que jamás yo hubiese tenido por míos. ¿Amaba? Su cuerpo se aplastó una y dos veces sin tener en cuenta la fuerza del abrazo, ni el tiempo que había pasado. Hasta que la vibrante luz amarilla se hizo en la penumbra de la habitación dorando mi cuerpo y el suyo. En una sola excitación la forma reemplazada por una continua dinámica. El monstruo se movía de a instantes. Escalofríos recorrieron mi cuerpo que se hizo más dueño de sí, comencé a acariciar tiernamente a Raúl que yacía abandonado en mis manos. Antes él había gritado con toda su vida y fui su cómplice en la agonía de esa noche.

Julio abandonó la habitación sin que me diese cuenta.

Jan Sibelius

por Hugo García Robles

La reciente desaparición de Jan Sibelius configura la pérdida del dueño musical de los países nórdicos. En efecto, el longevo maestro era sin discusión la figura admirada y venerada no sólo de su patria sino de los otros países del norte europeo, escandinavos y daneses. Veían en él al creador que se apoyaba en el folklore finés y en la tradición literaria de las sagas, difundiéndolas por el resto del mundo.

Estos rasgos alcanzan ya para situar a Sibelius fuera de la historia de la música actual; fue un constante cultivador de la expresión nacional, es decir, que pertenece desde el punto de vista de la evolución musical, al siglo pasado. Ya ha sido señalado que su edad lo proyectó sobre este siglo, muchos años adentro, permitiéndole usufructuar con inteligencia algunas de las nuevas técnicas. Pero de todos modos es necesario buscar su esencia en el ochocientos, en pleno post-romanticismo, edad de desborde orquestal y nacionalismo. Posiblemente por esta vía debamos hallar la razón de lo que constituye su aspecto negativo como creador: su tendencia discursiva, su vagabundeo musical y la hipertrofia de la forma, rapsodismo en suma. Y también la causa de sus valores positivos: su segura capacidad de orquestador, su habilidad en el manejo de la orquesta.

La sabia economía de decir con lo estrictamente necesario y el equilibrio que debe existir en la relación de forma y contenido, faltó muchas veces en la obra de Sibelius. Y es esto lo que da a sus obras, aún las extensas, un tono de cosa menor. Por eso cuando el maestro se decide a poner en marco más directo y franco en su folklorismo, sin un excesivo transcurrir, obtiene obras logradas. Así sucede con el hermoso y siempre oído placenteramente "Finlandia", una composición equilibrada de brillante factura orquestal, con una sabia utilización de los timbres de los metales. Brillo y valor de sus orquestaciones, que revelan la estirpe germánica y recuerdan a Brahms y Mahler.

Junto al heroísmo y marcialidad de "Finlandia", la otra cara de la personalidad de Sibelius nos muestra a un lírico y nostálgico creador.

En este aspecto recordamos a la suite "Rakastava" que lo ejemplifica y que conociéramos a través de la orquesta "Euterpe"; una obra de gran belleza melódica y sencilla expresión, de instrumental mínimo (tan solo cuerda y timbales).

En definitiva, un músico que, como lo señala J. C. Paz ha escrito muchos pasajes de buena música, pero que en general ocupa un lugar de discreta importancia en el panorama musical. Su figura

patriarcal convivió con las señeras de Falla y Bartok que en materia de nacionalismo musical hicieron obra definitiva y no superada hasta ahora. Esta comparación inevitable y lícita por tratarse de compañeros de ruta, adictos a la misma tendencia, ubica a Sibelius en su justo y honroso lugar.

Librería ATENEA

Colonia 1263 - Tel. 8 32 00

Obras de

- PEDAGOGIA
- TEATRO
- CINE
- MUSICA
- ARTES PLASTICAS
- LITERATURA
- CIENCIAS
- TEXTOS

UNIVERSITARIOS

Nuevas Ediciones de Poesía

notas por Emilio Ucar

GENEROSO MEDINA
DESLUMBRAMIENTO, POESIA
Ed. Insula, 1956, Madrid

En 1952, Generoso Medina reunió su producción poética de diez años (1941-1951) en un tomo primerizo titulado "Música Primera".

Algunas piezas de esta selección permitían pronosticar al buen poeta que Generoso Medina ha llegado a ser. Y así lo dijimos oportunamente.

Ya en "Música Primera" podían apreciarse algunas de las características de este joven autor que le han conducido luego a definir su personalidad. Tales, por ejemplo, la adopción como sistema de ideas, de una filosofía primitiva y sencilla exaltada por la vibración sensorial que en él produce el espectáculo de la naturaleza, y su tendencia a traducirla de modo poético-musical.

En el duro trabajo de lograr expresión, sin embargo, podía verse, en aquel libro, la intromisión de un cerebralismo ajeno que contenía la pujante efusión del sentimiento.

Empero, repetimos, la muestra era parcialmente valiosa y augural.

"Deslumbramiento" se publicó tres años más tarde, en 1955, y mereció premio del jurado que atiende a las remuneraciones oficiales a la labor literaria en nuestro país. A pesar de este antecedente, en 1956, Insula, de Madrid reeditó el libro. El mérito que este hecho suponía no alentó mayormente a nuestros críticos a salir del habitual silencio con que es recibida la poesía vernácula. El único adelanto visible fue el de Ferrándiz Alborz quien había tenido la oportunidad de oír el poema de labios del autor.

...Sin embargo —¿por qué no decirlo de una vez?— "Deslumbramiento", podado de insuficiencias y adicionado aún de gráficas riquezas, había venido a colocar a Generoso Medina, casi de golpe, en las primeras posiciones de nuestra literatura. Tiempo, enfoque, depuración de la sensibilidad, hallazgo de sí mismo y tránsito por el lenguaje poético, habían dado al promisorio creador de "Música Primera" la flexibilidad y el aplomo del poeta definitivamente situado.

En "Deslumbramiento", en efecto se encuentra al artista adulto que nos ofrece con brillo las frenadas inquietudes de su primera hora, libres ya y en sólidos moldes trascendentes.

El tema, concretado firmemente, tiene que ver con la gran aventura del hombre en la tierra que le origina y recoge. Nada épico en

esto; sólo lirismo, pero depurado, fino, avasallante. Fluido y vigoroso como el despertar de una potente alma que se da a la vida.

Generoso Medina ciñe el amplio sentido universal de su poética al continente americano. El descubrimiento de su propia pasión y su motivo lleva al poeta al éxtasis.

La obra ha sido concebida en forma de un sólo canto vibrante y sostenido que abarca sus 98 páginas. Está significativamente dividido en siete Horas o periodos, a través de los que se desarrolla.

Y está realizada bajo la forma de poema sinfónico, fantasía lírico-aromática en la que sin esfuerzo se adivina el juego musical. Fue, en efecto, descubrirse, en el sostenido ritmo "in crescendo", la superposición contrapuntística de melodías representadas, por lo menos, por tres temas:

- a) el hombre en el mundo desde sus orígenes,
- b) el hombre sobre la tierra propia y su destino,
- c) el hombre y su encuentro definitivo con el Amor.

La armonía de estos temas, como en una composición musical, está admirablemente lograda.

Si a esta poesía se le quisiera buscar, fuera de Whitman, algún antecedente cercano, podría hallarse el de Sábát Erasty en sus mejores días. Aquel Sábát Erasty de inspiración cósmica y humana cuya voz se hacía vegetal y profunda en las raíces para levantarse, luego, e ir a golpear el sol desde donde rebotaba con sonidos de bronce.

Claro que todo esto no le quita un ápice de valor a este magnífico "Deslumbramiento" de Generoso Medina.

GASTON FIGUEIRA. — "Nuevas Expresiones de la Poesía del Brasil"; Publicaciones del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño; 1957, Montevideo.

Este texto, recientemente publicado, es el de la conferencia homónima pronunciada por Gastón Figueira el 21 de setiembre de 1950 en el Club Brasileiro de nuestra ciudad.

No por el alejamiento de siete años su lectura carece de interés. Figueira, con reconocida competencia, estudia las características y trascendencia del Modernismo en los países hispanoparlantes en relación con el mismo movimiento en el Brasil, el cual —dice— corresponde al de la etapa post-modernista del resto de América y de España. Como consecuencia, las singulares renovaciones literarias correspondientes pertenecen al período 1919-1923 y son más debidas

AMANDA BERENGUER.

"La Invitación", poemas. - Ed. La Galatea, 1957, Montevideo.

Los catadores de la buena poesía están de parabienes: un libro pequeño, junta de apenas ocho poemas cortos de Amanda Berenguer, finamente presentados por José Pedro Díaz, acaba de dejar las máquinas de "La Galatea" para regalo del espíritu y afirmación de una auténtica poetisa uruguaya. Permitasenos una breve digresión al margen.

Esta publicación, de un tiempo acá, estaba haciéndose necesaria y su oportunidad rescata de terrenos peligrosos la tradicional fortuna de nuestro país en poesía femenina. Porque, si bien es cierto que al trío clásico (Eugenia, Delmira, Juana) han seguido, en el correr del tiempo, figuras de real relieve —no siempre suficientemente subrayadas— como María Adela Bonavita, Concepción Silva Belinzón, Esther de Cáceres o Sara de Ibáñez, no menos cierto es que la invasión desmedida de escritoras mediocres ha hecho dudar a muchos de la feliz persistencia de la poesía femenina en la actualidad de nuestro medio.

Pero, volvamos a "La Invitación" de Amanda Berenguer. Pocas veces el lector obtendrá satisfacciones estéticas inmediatas tan cálidas y puras como las que le procurará el contacto con esta pequeña gran obra.

Aunque se nos tilde, luego, de elusivos, confesemos que hay muy poco que decir de ella.

Del primero al último verso, sin saltar ninguno, estos ocho poemas, de ritmo y forma impecables, delinean un alma impregnada de bella melancolía terrena, "un adónde de sombra, un pozo vivo —graznando como un pájaro violento".

Delicadamente se plantea a sí misma Amanda Berenguer la firme convicción de un destino que le exige buscar algo en las tinieblas, a instancias de dolores ocultos y conscientes.

"Porque en medio del alma alguien dió esta pedrada destellante como un quieto sol ensangrentado y triste no hay resguardo seguro, no hay olvido que me libre de esta luz".

Sorprende, hipnotiza, el andar de esta angustia que, pausadamente, sin sobresaltos ya, pero sin desoir los rumores del mundo, camina hacia el supremo encuentro de sí misma. Leyéndola, hemos evocado más de una vez, la inefable presencia de Ana Teresa Fabani y su seguro azar.

Dice:

Acaso no esté sola para siempre.
La mesa cruje bajo el peso usado
de las hojas secas. Un viento adentro
cierra la puerta y la ventana y abre
de pronto, entre cadáveres, la noche.
También mi corazón. Ya voy, tinieblas.

Con "La Invitación", Amanda Berenguer nos ha dado la inusual medida poética de una auténtica capacidad creadora.

La más mínima honestidad exige agradecerse.

a Mario de Andrade, Graça Aranha y Manuel Bandeira que a Olavo Bilac, Luis Guimaraens, Mucio Teixeira, etc.

Finalmente, G. F. destaca los mejores representantes de la nueva poesía del Brasil: Ledo Ivo, João Cabral de Melo Neto y Bueno de Rivera, el análisis cuidadoso de cuyas obras ocupa el resto de este medular folleto de 14 páginas.

JUAN CUNHA. — Del Amor sobre la Tierra, poesía. Ed. del autor, Otoño 1957, Montevideo.

Nuevo pliego de poesía, el segundo, correspondiente a su serie "Carpeta de mi gestión terrestre", importantísimo trabajo de uno de nuestros mejores poetas.

Se trata de un conjunto de 13 composiciones de valor muy parejo y similar al de "Niño Solo", su primera entrega. Fusión de sentimiento y ritmo armonizan coloridamente con esa maestría del decir poético que caracteriza la Obra de

Juan Cunha, lográndole segura permanencia. Esperemos y alentemos la continuación de sus esfuerzos.

LUIS ALBERTO VARELA. — Mural 4 de Poesía, Publicaciones "Minerva", 1955, Montevideo.

Tardíamente nos remite L. A. V. su 4.º Manual —el último— conteniendo 12 composiciones en homenaje a Juana de Ibarbourou y siendo el tema ella misma.

El hermetismo de dudoso motivo que caracterizó los poemas primeros de L. A. V. ha cedido juiciosamente su lugar, en buena hora, al equilibrio y la fluidez que su lenguaje necesitaba para incidir en la poesía.

Creemos que, en tal sentido, es sensible la diferencia entre sus Murales 1 y 4. Sin embargo, aún debe controlar el poeta su producción con rigor y economía.

Varela tiene indudables condiciones poéticas amenazadas por un

UN PAYASO CRIOLLO

PEPINO EL 88

por RAUL H. CASTAGNINO

Ya que me piden a porfia de que cante y represente accediendo con alegría, voy a hacer lindamente mi tremenda biografía.

Yo nací cual nace el tero del mundo en la pura tierra, por supuesto nací en cuero y para a nadie dar guerra sin camisa y sin sombrero.

Aunque a ustedes no le cuadre, tuve padre y tuve madre, y ahora no tengo siquiera ni un centavo en la cartera ni un perrito que me ladre.

Me bautizó un cura chino, hombre con tan gran julepe y tan entregado al vino que en vez de poner Pepe fue y me puso en gran Pepino.

Entre rípio y rípio la composición teje algunas legítimas notas biográficas relacionadas con su creador. Así, por ejemplo, el fugaz tránsito por las aulas, el temprano enfrentamiento con la aventura de los caminos, denunciados en la décima siguiente:

Con este nombre crecí me mandaron a la escuela y la escuela no entró en mí, era el maestro ciruela y ni ciruela aprendí, cansado de revolver libros por lo que discurro, pues nada pude aprender: con el título de burrosalí el mundo a recorrer.

Coinciden asimismo —en lo esencial, desde luego, pues el hecho concreto escaparía a la síntesis rimada— algunos pormenores del supuesto enfrentamiento con la vida, en el personaje ficticio y en el real animador:

Me tomé por ayudante un abogado embrollón, como yo era un atorante me largó de un empellón a la calle el muy tunante. Serví a un médico animal, ¿a quién esto no lo pasma? no me daba ni un real, me puso una cataplasma y me mandó al hospital.

Como no me hallaba enfermo allí, comí a dos carrillos, aunque es cuenta los bolsillos un mayordomo estafermo me soltó con otros pillos. Fui grumete en la marina y hasta pinche de cocina, monaguillo, sacristoche y ya cansado una noche me coloqué en una esquina.

Al són de la rota guitarra canté el gato, el pericón, la milonga, el cimarrón, y con voz de chicharra entusiasmo a la reunión: un hombre alto se abre paso, me interroga, le hago caso y tendiéndome la mano me propone muy ufano una plaza de payaso.

La quintilla siguiente de la canción expresa una verdad confirmada repetidas veces por la crítica y por el propio Podestá, quien en cierta ocasión, conversando con Vi-

cente A. Salaberry, le manifestó: "Yo me había dado cuenta de mi seria misión de hacer reír". "Me preocupaba de mis cantos de payaso". Y la canción —que se titula "Mi biografía"— dice:

Acepto, estudio, trasnocho, salto, brinco con maestría, y el público casi chocho me llama desde aquel día Pepino el ochenta y ocho.

En la Argentina, el impulso de la popularidad de "Pepino el 88" comienza a fines de 1882; primero en Rosario, luego en Buenos Aires. "Con las canciones de actualidad —recuerda Podestá en sus *Memorias*— y chistes oportunos conquisté la simpatía general del público. Los estribillos de mis canciones se repetían por todas partes. Así empecé a estudiar el sentimiento del pueblo por las cosas de la tierra". Con razón ha escrito un cronista de la época que "Pepino el 88" inaugura un género de clown distinto: el clown criollo, si cabe la denominación.

Pero, no sólo en el aspecto exterior de la payasada Pepino fue diferente, sino, además, su originalidad afectó lo esencial del arte clownesco porque varió los objetivos habituales del personaje. "Pepino el 88" resultó un clown distinto, pues a la modalidad corriente a que estaban habituados los públicos rioplatenses, la del clown a la inglesa, de actuación pueril, con entradas pensadas para los niños y realizadas con mentalidad infantil, agregó su agudeza para captar cuanto flotara en el aire de la adulta inquietud pública y su capacidad para traducirlo en gracia y sátira. "Pepino el 88" fue el payaso que divirtió a los adultos tanto como a los niños y, en tal sentido, es el antecesor directo de los monologuistas, "macchiettistas" y poliloguistas que hoy pululan por escenarios y estudios radiofónicos.

Es ilustrativo para comprobar a la distancia la veracidad de esta afirmación, recoger una opinión coetánea, a través de la cual no se percibe el menor indicio de suponer en Podestá un arte pueril, sino, por el contrario, un arte adulto, para adultos.

Cuando Pepe Podestá publica en 1897 la segunda edición de las llamadas *Nuevas canciones del gran Pepino para cantar con guitarra*, aparecen éstas precedidas de un prólogo firmado por J. C. N. (iniciales que corresponderían, probablemente, a Juan Carlos Nosiiglia, periodista y autor de arreglos y piezas gauchescas), donde se leen estas justas observaciones: "Pepino el 88 es un clown nuevo, a pesar de ser un clown viejo, y a la par que deleita, educa a las masas inferiores. El público que lo ve y que lo oye todos los días, lo recibe como cosa nueva, porque en su arte infunde tal gracia, tal expresión intencionada en sus chistes, en sus gesticulaciones y en sus piruetas, que es siempre agradable, ameno y querido. Sus payasadas educan, hemos dicho. Efectivamente: son lecciones que da a la moral y a las buenas costumbres. Crítica acremente las bajas

pasiones, los hombres y las cosas que son obstáculos para el progreso y el perfeccionamiento de nuestra sociedad; pero, en medio de todo, lanza con talento la sátira y tienen sus palabras, acompañadas con gestos y sonrisas, en vez de roces cáusticos, verdaderas suavidades de terciopelo. ¡El ha creado el género del clown criollo! Acostumbrado el público al sistema inglés que poco o nada se aviene con nuestra manera de ser, la aparición de un clown que rompía con toda una vieja tradición, fue una verdadera revolución en los circos sudamericanos. Y la fama de Podestá llegó a todo su apogeo desde hace más de diez años".

La actuación de "Pepino el 88" —en su aspecto lindante con lo literario— puede reconstruirse siguiendo la temática de sus coplas, decires y canciones, a través de los cuales reviven momentos significativos del Montevideo que se fue, la idiosincrasia del Buenos Aires de las dos últimas décadas del siglo pasado. Ese material, en líneas generales, podría agruparse en distintas series, según este orden: 1º) números y canciones que caracterizan tipos populares; 2º) alusiones y sátiras de aguda observación costumbrista; 3º) dichos y canciones que reflejan momentos y procedimientos políticos de la época; 4º) abundantes sátiras contra la situación financiera argentina en los difíciles instantes del 90. Estas series se conservan en varios folletos, entre los cuales se hallan el ya citado, *Nuevas canciones inéditas del gran Pepino*, de 1897; *Material festivo* (versos y prosa), de 1907; y un tercero, *Canciones populares recitadas y cantadas por "Pepino el 88"*, sin fecha de impresión.

Como caracterizador y pintor verbal de tipos populares —éste es el aspecto en que aquí nos detendremos— "Pepino el 88" puede considerarse verdadero precursor de la "macchietta" criolla, que luego en sus derivaciones explotaría Celestino y Pepito Petray, De Negri, Corrado, en los sainetes circenses; más tarde, en los escenarios, Parravicini, Vittone, Muñio y tantos otros actores populares; y, finalmente, en los micrófonos, Tomás Simari, Pepe Iglesias, etc. Esta es la herencia de "Pepino el 88".

Veamos, ahora, en rápida revista, algunos de los tipos trasladados de la viviente realidad porteña a la voz y el mimo de "Pepino el 88", gracias a la sagacidad y don de observación de Pepe Podestá, y comprobemos cómo el payaso fue un ingenioso pintor de caracteres populares.

Un tipo humano cuyos remilgos, cursilerías y afectaciones servían para la burla de la sociedad aristocrática —a veces fina ironía, a veces munición gruesa de patoteros y "niños bien"— era el moreno. Aunque es obvio traer aquí a colación la infinidad de anécdotas y testimonios pintorescos sobre la quisquillosidad, cortesía elegante, afectado atildamiento, penetrantes perfumes y pintoresquismo de los morenos, bastará recordar para resumirlos aquel breve

pasaje de Lucio López en *La gran Aldea*, donde en un carnaval de antaño nos instala en un baile de morenos. "Es de ver —dice— la galantería del negro porteño. Prescindiendo, si es posible prescindir, del ambiente del salón, que es algo pesado, la cortesía, la urbanidad entre ellos son incomparables; el lenguaje incorrecto, pero elevadísimo... Los mozos son los de la más alta estirpe administrativa: en ellos está representada la secretaría del Presidente de la República, por un empleado, que aunque sirve el té y el agua con panal, no se apea de su categoría de empleado público; la Guerra y la Hacienda forman parte de los "Tenorios del Plata" que bailan en el "Alegría" las tres noches de carnaval..." (Cap. XVIII).

"Pepino el 88" también observó esos rasgos originales del moreno porteño, su erizada sensibilidad, y los explotó en estas décimas, tituladas *Recelos de Agapito*:

Este muchacho Agapito que está de cuerpo presente es un "rubio" inteligente y cumplido señorito un delicado "inglesito" perfumado con benjuí, un suspiro un ¡ay de mí!, vestido con suaves gasas y un fabricante de pasas regado con pachulí.

Pues, a este gran caballero que acabo de presentar le ha dado por desconfiar de todito el mundo entero, y lo menos llevadero para este inglés bonachón es que alguno muy zumbón le diga al verle la pinta: Betún, mezclado con tinta, linda estatua... de carbón...

El pintoresquismo del moreno cedió paso al compadre, producto híbrido de tres deslindes: la pampa y sus matrones, la ciudad y sus matones de comité, el arrabal y su desamparo. El compadre de las orillas, el que se enredaba en las faldas y cortes del tango prohibido, fue dibujado por "Pepino el 88", en feliz estampa:

Somos los criollos mentados de los pagos de las orillas, que nos ponemos golilla de pañuelitos floreados...

Somos los bravos muchachos de melenita pareja, que escondemos una oreja bajo el ala de los gachos, somos los del pachulí, los de paja de colores...

Somos los quiebracantores que hemos sacado patentes de peleadores valientes y bailarines pintores...

Hermano gemelo del compadre es el conductor de tranvías, de aquellos *tranguays* del 90, arrastrados por caballos y cuya presencia se anunciaba por un toque de cornetín. "Pepino el 88" caracteriza el uniforme llevado con alarde; la gorra sobre los ojos; lo muestra renegando contra los carros que aprovechan las vías para evitar baches y pantanos; lo descubre en algunos de sus vicios: el "degüello", por ejemplo, donde a él le corresponde hacer la vista gorda cuando el mayoral trabaja a medias con su bolsillo:

Garanto a fe de Pepino (aun mintiendo, caballero) que si el tipo del carrero goza de mi amor más fino, ese otro tipo dañino del cochero de tranvía, me causa tal simpatía,

tal gracia, tal cosquilleo, que en todas partes lo veo como alegre sombra mía.

Va luciendo la corneta, clavada en la plataforma, chancleta para tal horma y horma para tal chancleta; con la gorrita trompeta cabalgando en la nariz, silbando como perdiz que alza el vuelo y se hace liebre o como tungo en el pesebre haciéndose el infeliz.

"A ver, grita, che carrero, si das [paso;

voy con atraso pa la estación. O te envisto con el coche y si te [agarro

vos y tu carro van al cajón".

"Doce minutos de atraso llevamos en este viaje, culpa de ese compadreja que me se atraviesa el paso". Bien haiga con el payaso que hizo peso al carrero. Cualquiera tipo majadero con sólo quebrarse un poco ya se las echa de loco ni aunque no le ayude el cuero.

Frente a estos tipos tomados de infimo nivel social, aunque tratados por el clown con simpatía humana; en otras oportunidades su lente satírico caricaturiza con no menor acierto a otro criticable espécimen humano de la época... y de siempre: el mequetrefe, el lechuguino, el "niño bien".

Pepino describió dos variantes de este ejemplar: el jovencito presumido, proveniente de acaudalada familia, pedante, fatuo, de pocas luces y menor tacto; y el picaflo. En la canción que tituló: "Un mozo... bien" ponía al primero en un medio rural, ridiculizándole de este modo:

Un joven de gran honor por ser de familia... bien, a la Estancia del Edén fue por orden de un doctor, para curarse un dolor que tenía en el frontal. ¡Qué mozo tan celestial! ¡Tan delicado, tan puro! ¡Qué criollo para un apuro! ¡Qué sienes... para un bozal!

Llevaba cuatro cajones con sus trajes y sus cosas, polvos, aguas olorosas y perfumados jabones; cuarenta y tres pantalones; diez levitas y también llevaba para el Edén, con algunas de sus hijas, un salvavida seguro... ¡Qué criollo para un apuro! ¡Cómo no, si es mozo... bien!

En la estancia al otro día de llegar, aquel bendito, le mostró un buen paisanito el recado que tenía. Y con mucha algarabía le llamó peto al pretal, a las caronas, el frac, y al cojinillo... ¡felpudo! ¡Qué cuarta para un peludo! ¡Qué sienes para un bozal!

Y en su charla, la peonada, decía mirando al pueblerito: ¡Qué bagual pa un entrevero el zaino de la manada! ¡No cae... la leña cargada, le juego dos mil de a cien! Y él desconfiando recién: Señores, dijo, es preciso que no me tomen por guiso, porque soy un mozo... bien.

Vió una trilla y asombrado gritó: ¡Cuidado las coces de tantas bestias feroces que han puesto en ese cercado!

Le llamó liebre a un venado, gramilla fuerte a un trigal, plaza desierta a un corral, y a un carpincho, brava fiero... ¡Qué frente... para testera! ¡Qué sienes... para un bozal!

Presenció una hermosa hierra, una esquila y otras cosas, y dijo: ¡son horrosas las prácticas de esta tierra! "Todo lo que aquí se encierra, ¿Quién lo habrá inventado, quién? agitada está mi sien, jamás tanto horror he visto... ¡Qué criollo, por Dios, qué Cristo conocer a un mozo... bien!

No pudo comer asado por faltarle tenedor; casi murió de calor por no andar desabrigado; a un baile que fué invitado cayó de frac, muy formal, y un paisano muy jovial, dijo: ¡No ha venido al fiudo; denle puerta a ese coludo que le voy a echar un pial!

Por fin, bastante aburrido, dijo: Ya basta de penas; estas cosas no son buenas para un mozo bien nacido; doy todo por concluido y salgo de esta belén; me voy a tomar el tren y llevaré en la memoria esta triste y pobre historia que le pasó a un mozo... bien.

Al joven que presumía de elegante, el picaflo, al que aparentaba una situación que no tenía, se le llamaba en aquellos tiempos, deformando una expresión inglesa (*high-life*), "jailaife". Mezcla de *dandy*, "jeune France", pisa-verde y lechuguino, era la imagen del "querer y no poder", del aparentar. En él se deslía el último arrieto de aquellos hidalgos de la picaresca que sin camisa ni calzones, sin bolso ni mendrugos, terciaban la capa, ubicaban un mondadientes en la comisura de los labios, y pomposamente hablaban de sus blasones y cuidaban su puntillo de honra. "Pepino el 88" satirizó a este parásito social con una canción titulada: "Los 'high-life':

Voy a decir alguna cosa sobre los tipos del día que con gran categoría se la echan de literatos siendo sólo unos pazuatos enamorados por demás, que si ven una mamá con algunas de sus hijas, los caras de lagartijas le dicen alguna cosa: Adiós, pimpollo, ¡qué hermosa! ¡Quién será el afortunado! ¡Qué tipo desvergonzado! la mamá furiosa grita y ellos van con la varita entre los dedos jugando... "sin un medio en el bolsillo y la barriga silbando".

Con la cara como hisopo se lo pasan todo el día dentro de la confitería sin pensar en almorzar, o bien jugando al billar con otros de sus amigos, fumando una paja de trigo, uno de la Proveedora, esperando que llegue la hora de salir a conquistar, sin pensar que hay que cenar y que no han comido nada; con la melena erizada y la varita en la mano

se pasean muy ufanos por las calles pavoneando... "sin un medio en el bolsillo y la barriga silbando".

Los domingos muy temprano los verán empaquetados en las iglesias parados viendo los que van a misa; todo se les vuelve risa y en caerse la baba; cuando la misa se acaba y sale toda la gente forman los impertinentes un círculo singular donde tiene que pasar la gente que va saliendo mientras ellos se están riendo de la que es fea o bonita y siguen los mariquitas con las varitas jugando... "sin un medio en el bolsillo y la barriga silbando".

Después que sale la gente todos juntos se retiran, hacen varias recorridas para poder chichonear; no piensan en almorzar, sólo piensan en amores, compran un ramito de flores para ir más olorosos y van siguiendo rumbosos con aire de presidente a todo bicho viviente, a cada paso embromando, "sin un medio en el bolsillo y la barriga silbando".

Como los anteriores, ejemplares vernáculos, también caben en la galería de Pepino, los pintorescos "gringos". Así, el italiano, frutero ambulante, precursor de "cocoliche" y de toda la serie de italianos caricaturizados en el sainete posterior:

Qui compra, qui compra la rica frotita, moy linda e barata pe la signorita.

O bien el vasco lechero, hoy esfumado en el recuerdo de la urbe cosmopolita:

Errechavaleta, si, no vender más leche, no. Vava borrosa vendí pa pagar el multa, yo.

¿Cómo presentaba Pepino estas caricaturas? ¿Se caracterizaba ridículamente, exageradamente, como algunos "macchiettistas" poste-

riores? No. Con feliz intuición, Pepino, como tal, jamás abandonó el traje de payaso. No pretendió caer en un realismo hiriente, sino que su habilidad fue mímica y dialéctica.

Respecto al caso particular de la caricatura de los compadritos, Vicente Rossi recuerda en la *Historia del teatro nacional rioplatense* que "Podestá trataba con toda exactitud el tipo orillero, sin que le molestaran las ropas bolsudas del payaso, ni el tizne ni la tiza de la cara, ni el rebelde bonelito que completa el cargo. ¿No se le ocurrió vestirse de orillero, conformando la indumentaria a cada número de sus canciones? Quizá no hubiera sido tan franco el éxito, pues en este caso quedaba obligado a ridiculizar las modas y formulaba una crítica que parte del público hubiera titulado burla; en cambio, el payaso se limitaba a imitar, bajo la licencia de que su papel le inviste; de modo que, echándose de ser lo que no era, orillero, relataba el sucedido concluyendo siempre graciosamente mal, es decir, con una crítica disimulada que hacía las delicias de un auditorio conocedor del original. La dicción y los desplantes de Podestá tenían aplicación exacta y demostraban talento interpretativo, a la par que delataban al nativo inconfundible".

La figura popular de "Pepino el 88" se esfuma con el siglo XIX para dar paso definitivo a Juan Moreira, el otro personaje de ficción cuyo nombre aparece identificado en los orígenes del teatro rioplatense con el de Pepe Podestá, su intérprete y creador. Juan Moreira, por lo demás, desplaza al payaso en el favor popular y encamina a los Podestá decididamente hacia los escenarios. Cuando la familia Podestá pase del picadero a las tablas, "Pepino el 88" morirá definitivamente. Y el 25 de mayo de 1891, al instalarse aquella en el Teatro "Apolo" con compañía dramática, se señalará como la fecha de defunción de "Pepino el 88", flor de gracia y picardía brotada en la arena del circo criollo.

(1) He recogido dichas versiones en el cap. X de mi libro *El circo criollo*.

Grupo de Redacción

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

ALBERT CAMUS

(Viene de la pág. 3)

ñalada a Gallimard por Malraux. Bajo una aparente sencillez de tema, la obra ha tenido una repercusión inmensa. En realidad, definía un arquetipo. Colin Wilson se ha aplicado recientemente a inventar toda una serie de "extranjeros" en su libro "The Outsider". Es demasiado barulento. La pequeña novela de Camus tiene la intensidad y la perfección de una tragedia griega. Pero su héroe y su tema son terriblemente actuales. Con "La Peste", aparecido inmediatamente después de terminada la guerra, la fama de Camus se extiende. Según Boisdeffré, esta novela recorrió en seis meses el camino que "La Condición Humana", de Malraux, había tardado quince años en recorrer. Sin embargo, alguien ha dicho, por aquí, que a Camus no lo leen más que los intelectuales. Una encuesta de "Les Nouvelles Littéraires", cerca de los editores, reveló que el tiraje de "La Peste", en Francia, había alcanzado a 360.000 ejemplares.

Camus es, ante todo, un artista. Y un artista estrechamente comprometido con su tiempo, al que interpreta profundamente. De ahí que, bajo una aparente sencillez de estilo, destaque lo que verdaderamente importa al lector actual. Sin esta condición previa le hubiera sido imposible acceder al gran público del mundo. Se le reprocha, sin embargo, ser un moralista. Y lo es. Pero no en el sentido abstruso y sometido de los propagandistas, sino en el más libre y puro del hombre que ha elegido un destino. El mismo lo ha dicho: "No es el combate el que ha hecho de nosotros artistas, sino el arte el que nos ha decidido a ser combatientes". Por eso la obra literaria de Camus responde a una experiencia de la vida y su gran equilibrio reside en un sentido agudo y trascendente de la realidad. Sus personajes no son muñecos destinados a validar una concepción de la moral. Son hombres que testimonian por una época, una sociedad, una manera de vivir. Su muerte es también un testimonio.

Pero, de cualquier manera, hay algo esencial que destacar: el estilo. Un escritor lo es en la medida que conoce su oficio. A estas alturas, pocos son los que, por encima de las consideraciones críticas que sus libros le merezcan, no dejan de estar de acuerdo en considerar a Camus como a uno de los mejores expositores de la lengua francesa.

EL HOMBRE

La posición personal de Camus, en el mundo que nos toca vivir, tiene una significación particular.

Benito Milla.

De la promoción de escritores surgida de la segunda guerra mundial es de los pocos que han permanecido fieles a los ideales que los animaron durante la resistencia al fascismo. Y, sin embargo, no es de los que menos hayan sido favorecidos por el éxito, de los que menos "chances" hayan tenido de abstraerse a un cómodo retiro literario. Simplemente, no ha querido. No obstante, en pocos se nota esa necesidad de paz interior, un gusto tal por la sencillez y la sobriedad. Si recorremos sus ensayos veremos que, en realidad, el autor está monologando sobre esa necesidad de la bondad, de la modestia, del amor a lo simple. Esa nostalgia del sol, del aire, del mar libre es la que anima secretamente la extraordinaria belleza de los ensayos reunidos bajo el título de "El Verano". Pero esa nostalgia sólo puede ser asunto de un instante.

La revelación brutal de la guerra fué un momento decisivo en la vida de Camus. Comprometido en la Resistencia primero, muertos allí algunos de sus mejores amigos, ninguna evasión era posible para una conciencia tan lúcida como la suya. Desde entonces ninguna injusticia le es indiferente. España, Hungría, Argelia... Allí donde se humilla a los hombres debe oírse su llamado fraternal, o su violenta denuncia. Y esta actitud es angustiada, sí, pero no elegante. Traduce una visión dramática del tiempo que vivimos, sitúa con claridad a los responsables, testimonia una solidaridad humana que ya no es, desgraciadamente, de uso muy corriente en este mundo. Su moral no es válida para cierto tipo de intelectual de aliento corto que se pasa la vida parapetado detrás de un tintero. Pero es válida, claro está, para los miles de jóvenes que lo leen y que no están dispuestos a aceptar impasiblemente el papel de víctimas que se les ha asignado en el mundo de bloques bélicos que se está organizando. En esa audiencia de los mejores reside principalmente el valor que pueda tener el mensaje de Camus.

Cuando parece de rigor el alineamiento detrás de los contendientes, cuando la sumisión y el enajenamiento están a la orden del día, decir que no a todo eso es ya una forma del heroísmo. Porque hay momentos en que toda lucha se decide por las armas y otros en los que es más importante dar fe de una integridad dispuesta a todo. De cualquier manera, en la clandestinidad ayer, hoy a la luz del día, el combate no ha dejado de ser el mismo. Por lo menos, en lo esencial, que es la justicia y la libertad para todos los hombres.



EL DESAFÍO

(Viene de la pág. 2)

populares, como los que ejercen su piedad o su generosidad en el anonimato. "¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?", se había preguntado aquel desdichado poeta, en un momento de desolación. Sí, dónde estaba Dios cuando vió a su madre besarse con aquel inmundo personaje. Y dónde estaba cuando a Bonito lo aplastó el camión; a Bonito, un pobre, un insignificante ser en el mundo, que murió horriblemente reventado, con los ojos saltados y echando sangre por la boca, mirándolo a él en su agonía, como haciéndole una muda y humilde pregunta; un ser que ninguna culpa tenía que pagar, ni suya ni de los demás, un ser tan pequeño, tan pobrecito, tan humilde como para merecer al menos la justicia de una muerte natural, adornado por la vejez. Y dónde estaba Dios cuando Laura lo abandonó. Y dónde estaba en general. Muchas veces le había asaltado la misma pregunta. Aquella vez, por ejemplo, cuando en la casa de Durán habían pasado aquel film del exodo español de 1939, a través de los Pirineos: en medio de la nieve, entre gentes que huían desesperadamente hacia Francia, con una maletita improvisada en un palo, corría a torpes saltitos, solo, en medio de la multitud anónima, un chico de siete u ocho años, al que le faltaba una pierna, quizá perdida en alguno de los bombardeos de Barcelona.

Y súbitamente fué sacudido por una idea. Surgió de su alma exaltada y tensa como una repentina descarga entre negros nubarrones de tormenta. Si el universo tenía algún sentido, si la vida humana tenía alguna razón de ser, si Dios existía, en fin, que se presentase allí, en ese cuartucho de un hotel de Buenos Aires. ¿Por qué no? ¿Por qué habría de negarse a ese desafío? Si existía. El era el fuerte, el poderoso. Y los fuertes, los poderosos pueden permitirse el lujo de alguna condescendencia. ¿Por qué no? ¿A quien haría bien no presentándose? ¿Qué clase de or-

gullo podría así satisfacer? Sí, que se presentase allí mismo antes de la madrugada; era el plazo que le concedía. Si no se presentaba, se mataría.

Se levantó, agitado por la monstruosa idea, y empezó a caminar nerviosamente de un lado a otro, mordiendo las uñas. Y de repente se quedó paralizado, tenso, con un indefinido pavor por lo que acababa de ocurrírsele. Su religiosidad se había mantenido por debajo de su superficie, como esas corrientes subterráneas de agua que luego afloran por alguna grieta o que, más bien, surgen con inesperada fuerza a través de las fracturas terrestres en los grandes cataclismos geológicos. ¿Por qué se había detenido, si no, en medio de la habitación petrificado por un oscuro pavor? Además ¿no era excesiva arrogancia exigir que Dios compareciese ante él, nada más que para que él, Martín Olmos, un insignificante muchacho encontrase justificación al Universo? Además, si Dios se aparecía ¿cómo lo haría? ¿Y qué sería? ¿Una presencia infinita y aterradora, una figura, un gran silencio, una voz, una caricia de madre? ¿Y si Dios se aparecía y él no lo advertía? Eso sería horrible, pues en ese caso se mataría inútil y equivocadamente.

Tendría que estar atento, espantosamente atento. El silencio en su cuarto era total y apenas se oían los murmullos de la calle, allá abajo. Pensó, con miedo, que cualquiera de esos murmullos podía ser significativo. Se sintió como si, perdido en medio de una muchedumbre agitada, de millones de hombres, debiera reconocer el rostro de un desconocido que le trae un mensaje de salvación.

Temblaba como si tuviera fiebre, y quizá de verdad tenía fiebre en ese momento. Se dirigió a la ventana y pensó: "No sé, no sé. Que se presente de cualquier manera, de cualquier manera". Si Dios existía y quería salvarlo, manifestándose, ya sabría el cómo debería hacerlo para que Martín no se equivocase.

DIEZ AÑOS DE PINTURA ITALIANA

(Viene de la pág. 27)

itud vital tan vibrante y sutil, como para no repetirse jamás. Es el mejor síntoma de su permanencia.

De Carlo Carrá, uno de los abandonados de la pintura metafísica junto a De Chirico, queda solamente el testimonio de su maestría: su capacidad para hacer vibrar un tono y dar la adecuada pincelada, el dominio seguro sobre grises y ocres. Qué es sensible? Sin lugar a dudas, como lo son todos los aquí representados. Pero cuando el nivel de exigencia se establece en el terreno de lo que se expresa, se siente la vaciedad de una obra que envejece sin nobleza.

Arturo Tosi y Ottone Rosai son dos románticos enamorados del paisaje, a través del cual manifiestan sus más variados estados anímicos. Ambos con una sensibilidad ochocentista, el primero más lírico y panteista, el segundo, más severo y constructivo, con acentos de sátira costumbrista.

Massimo Campigli abreva en el pasado etrusco y en el arte egipcio del Fayum, dando una versión irónica de voluntario arcaísmo. Tiene su encanto indudable pero se ha ido debilitando la idea inicial y ha llegado a una formulación recetaria.

Filippo de Pisis concibe el mundo como una estructura rítmica donde las cosas conservan sus particularidades, sin llegar a integrarse como una relación espacial unívoca. Malabarista del pincel más que del color como se lo ha definido, lleva hasta un grado casi increíble su refinadísima sensibilidad impresionista.

Fuera del grupo del *novecento*, están los que se debaten en fórmulas de compromiso como Bruno Cassinari, espléndido colorista, capaz de amasar la materia y hacerla cantar en toda su potencia expresiva, oscila entre Cézanne y Picasso, entre una semi figuración y una disociación de pequeños planos que hacen confusa su imagen plástica; Renato Biondi energético eclectista y decidido en sus habilidosos golpes de efectos; por eso será que gusta tanto. Ennio Morlotti impone a la materia volcada casi directamente del pomo, un furioso dinamismo a través de la espátula, pleno de vitalidad incontrolada. Antonio Corpora con una fuerte influencia francesa, es

un reflexivo de quien se puede esperar mucho. Emilio Vedova realiza un remozamiento del futurismo en sus contrastes violentos y negros (introduce a veces el color) pero sin sacar partido de sus hallazgos y cayendo en una retórica del sentimiento. Mattia Moreni no se ha podido desprender de la engañosa realidad concreta en la que se apoya, aunque posee una imperturbabilidad emocional que permite abrirle crédito a su obra futura. Bruno Saetti se esfuerza inútilmente en conseguir calidades murales en cuadros de caballetes. Renato Guttuso se entronca en la corriente neo-realista, haciendo de la pintura un instrumento de propaganda política y/o de reivindicación social, sin darse cuenta de la falacia de su punto de partida; siendo pobre como lenguaje plástico además. Enrico Paulucci es sumamente superficial. Afro posee un señorío deslumbrante y un quintaesenciado refinamiento en el color que distribuye en grandes planos al que opone una caligrafía grotesca de procedencia picassiana; maridaje curioso de tendencias opuestas, con una enorme sugestión que no llega a definirse espiritualmente. Giuseppe Santomaso parece ser el que adopta una posición firme y sabe llevarla hasta sus últimas consecuencias. Lástima que no esté representado con un número mayor de obras. Pues junto a sus magníficas dotes de pintor se habría valorado mejor su potencia expresiva como artista, que aún sin abandonar la referencia vaga a formas naturales, brinda una honradez y una sanidad pictórica, rara vez lograda en los frenéticos ismos de hoy.

Esperemos que la lección de gran pintura que ofreció la muestra italiana, sea aprovechada debidamente por los artistas nacionales. Pero tratando de comprender el lenguaje necesario que hablan, no empenándose en sacar fáciles soluciones. Posiblemente ninguno de ellos les hayan ofrecido algo más que un planteo individual, pero intentan la aventura de contribuir a la formación de una gramática nueva que responda a los nuevos sistemas de vida. Copiarlos —como ya se ha visto en el último Salón Municipal— es traicionar su espíritu. Y sobre todo, no haber sabido gozar de esa ola enorme de avasallante vitalidad italiana.

NELSON DI MAGGIO.

Guillermo de Torre en Montevideo

En el mes de octubre, Guillermo de Torre visitó Montevideo dictando dos excelentes conferencias en Amigos del Arte y el Paraninfo de la Universidad. Habló sobre diversos aspectos de las obras de Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset.

No es nuestra intención ahora hacer la glosa ni el análisis de esos momentos en que el avezado crítico y escritor español ofreció a su auditorio la siempre provechosa oportunidad de escucharle sobre tópicos de su más absoluta competencia.

Sólo nos mueve a señalar su presencia entre nosotros, la emoción que despertó el encuentro con el amigo y el recuerdo del dispendioso regalo de su conversación a lo largo de dos mañanas inolvidables que comenzaron en la calle Soriano, anduvieron con nosotros a pie por la ciudad vieja y terminaron gallardamente en una mesa del Tupi.

Tantas horas con Guillermo de Torre discutiendo cosas de ahora y de antes, aprendiendo de él, oyéndole opinar sin ridículos alardes, hurgando a su lado librerías, mirando cuadros en las exposiciones o simplemente comentando vidrieras de la calle, nos dieron el más feliz retrato vivo que pudiésemos desear.

Hemos gustado de sus juicios certeros y aplomados. Y de su erudición asombrosa, fundamentada particularmente en el conocimiento personal de los múltiples autores cuyas obras domina por el análisis exhaustivo.

Con espontánea sencillez nos habló así de García Lorca, Bergamín, Torres García, Camus, Borges, Herrera y Reissig, las viejas revistas uruguayas de literatura. Anécdotas, enfoques, valoraciones. Detalles, sí, pero también puntos de vista sustancialmente críticos y originales que no siempre es fácil encontrar en libros y que hubiésemos deseado grabar para algún día.

A solicitud nuestra, su obra angular, "Literaturas Europeas de Vanguardia" volvió al tapete. Todavía —nos dijo— aparecen ejemplares difíciles por los que se están pagando sumas elevadas. Proyecta reeditarla corregida y aventándole el tono polémico que, en su hora, estuvo justificado. España, París, los tiempos de la lucha y de la juventud brillaban en sus ojos y en sus palabras.

Antes del abrazo de despedida conque "DESLINDE" en pleno rindió su mejor homenaje al autor de "Problemática de la Literatura" en el viejo Café de la Plaza Independencia. Guillermo de Torre nos prometió su regreso para el año próximo trayendo, por lo menos, una conferencia sobre Pintura, y una muestra de las obras actuales de Norah Borges, su compañera.

NUEVAS EDICIONES DE POESÍA

(Viene de la pág. 15)

doble peligro: la facilidad para el juego imaginativo y la premura editorial. Vigilando ambas logrará el nivel de calidad expresiva que merece su auténtica sensibilidad artística.

En este homenaje a Juana, por ejemplo, hay abuso de dos "recetas" que, construyendo con más cuidado, se suelen evitar: las interrogantes, con las que generalmente no se dice nada que valga la pena y los fatigosos "Ay!" (Ay, Juana; Ay, Cerro Largo; Ay, pétalos; Ay, corazón; Ay, Juana cazadora; Ay, Juana de las barandillas...). La admiración, la angustia, la duda, el dolor, han trascendido ya estas formas de expresión directa y poco constructivas. En todo caso, cuando los "Ay!" responden a un imperativo racial o folklórico ineludible, convengamos en dejárselos a los que necesitan de ellos o a uno de los últimos que supo manejarlos con la suprema

gracia del genio: Federico García Lorca.

SIMON KARGIEMAN. — Tiempo de Lágrima Cerrada, poesía. - Ed. Serpentina, 1957, Buenos Aires.

En edición de una sola hoja doblada en ocho partes, S. K. publica seis poemas que, sin duda, han de pertenecer a lo que algún día se llamará su primera época. No es cosa de desanimarse, sino de reemprender el camino de la poesía. Porque si bien, cuando llega la hora, el poeta no debe tenerle miedo a los que le critican porque escribe "raro", tampoco debe temerles, antes, a los que le desprecian por escribir "sencillo".

Antes que nada, el artista debe saber que su más sagrado compromiso lo tiene con la conciencia. Y, referente a técnicas, recordar aquella buena frase de Barrett que, más o menos dice así: "Es hermoso romper los moldes; pero, primero, hay que aprender a llenarlos".

DIEZ AÑOS DE PINTURA ITALIANA

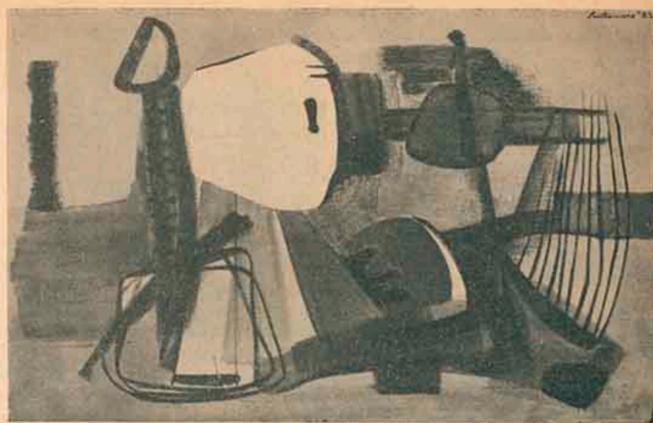
por Nelson Di Maggio

Especial para DESLINDE

El extraordinario aporte del arte abstracto para la formulación de un nuevo lenguaje plástico, estriba en el intento de querer suprimir entre el artista y el contemplador, todo intermediario, tratando de expresar la inmediatez de los estados anímicos, objetivando la subjetividad. Proceso inverso al arte representativo, que durante milenios había tomado las formas naturales como apoyo, y opuesto también al arte concreto, que las sustituye por las formas geométricas —su nuevo apoyo— y continúa así con la tradición. "El yo, nos dice ahora el artista, tiene poco o nada que ver con la máscara convencional que presento al mundo: puede ser adecuadamente representado sólo por signos o símbolos que tengan una equivalencia formal con el mundo interior del sentimiento, cuya mayor parte se halla sumergida bajo el nivel de la conciencia", escribe Herbert Read en un brillante ensayo recientemente publicado. Y en la invención de esos signos o símbolos radica la mayor dificultad del pintor. Porque, cómo dar forma al puro sentimiento, que es, por esencia, la anti-forma? El artista es un demiurgo a medias y por ello no es un inventor absoluto; solamente opone a ciertas estructuras conocidas otras originales, pero que se acuerdan con las anteriores. Y así se inventan las metáforas, esas muletas de la expresión. En la pintura abstracta, la destrucción del objeto representativo reemplazado por una vaga referencia al mismo, el otorgar a la materia un dinamismo violento, al color una exasperación inusitada, al

trazo una energía estallante, constituyen los elementos metafóricos con que se alude a la rebelión de la subjetividad como ha dicho Jorge Romero Brest. Aunque las imágenes estén cargadas todavía de una potencia material, todo el esfuerzo creador se orienta hacia un mayor despojamiento de las formas de su cuerpo, manera simbólica de presentar una realidad inapresable y difusa, continuamente cambiante, como es el mundo interior del Hombre.

En la muestra de 10 Años de Pintura Italiana que se exhibiera en los Salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes, estuvieron representadas algunas de las principales figuras de la corriente abstracta, que han surgido en Italia en lo que va del siglo. Se pudo comprobar, hasta dónde el temperamento mediterráneo ofrece una abstracción sui generis. El latino siente demasiado el apego a las cosas y le es difícil desprenderse de sus sollicitaciones sensoriales. Es una manera de concebir el espíritu como algo inmerso en la materia y no como algo que se desprenda o permanezca ajeno a ella. Por eso en la península itálica, no ha prosperado el concretismo y sus artistas han necesitado —más que los de ningún otro país— buscar en la tradición las propias fuentes de su modernidad, inyectando a sus obras, una carga de vitalidad contagiosa y estimulante, pero que no trasciende a una instancia superior. Curiosa manera ésta de ser, tan opuesta a la francesa v.g., que aún sus más pedestres militantes, siempre descubren el modo de superar el mero impulso inmediato. Para recurrir nuevamente a Read:



GIUSEPPE SANTOMASO — Ritmos Rurales.

"La fantasía entra en el campo de la desintegración y re-combinación de imágenes mnémicas recuperadas, reflejos mentales vertiginosos de cosas vistas en el mundo externo". De ahí que el máximo de abstracción posible a que han llegado los italianos esté en Alberto Magnelli, casualmente radicado en París.

La primera impresión que produjo la muestra, fue, desde luego, deslumbrante. Aunque anteriormente se habían realizado varias exposiciones significativas del arte itálico contemporáneo —una en 1950 y dos en 1952—, ninguna de ellas había alcanzado la cantidad de calidad de la actual. Y no porque nos pareciera una selección bien realizada, ya que faltaron varios autores de primera línea como Magnelli, Sironi, Soldati, Cagli, Scipione, Prampolini, De Chirico, Burri, cuya ausencia no se justificó. Tampoco pareció ser muy acertado el criterio elegido por los organizadores que, como reza el catálogo, se han "juntado obras de artistas más o menos maduros", demostrando que se ha preferido "cotejar dos generaciones para presentar el debate acerca de la forma en que el arte moderno va ensayándose desde hace medio siglo". Adelantar que ese cotejo no se produce, es empujar una puerta abierta. No sólo se exceden las fechas fijadas incluyendo obras de épocas distintas (1933 para Rosai, 1940 para Campigli, 1943 para Morandi, hasta el año 1956 en la mayoría) y que agregan confusión al panorama, (cabría preguntarse a qué diez años se refiere la muestra) sino que participaron artistas de escasa significación como Domenico Cantatore, Francesco Menzio, Felice Carena, o de consumo estrictamente interno como Giuseppe Cesetti o mal representados como Carrá o Guidi. Por no agregar la equivocada presentación de los cuadros, paradigma de cómo no debe hacerse, falseando los valores y las apreciaciones, cuando no impidiendo el simple goce individual de las obras, por un acercamiento perjudicial que ve-

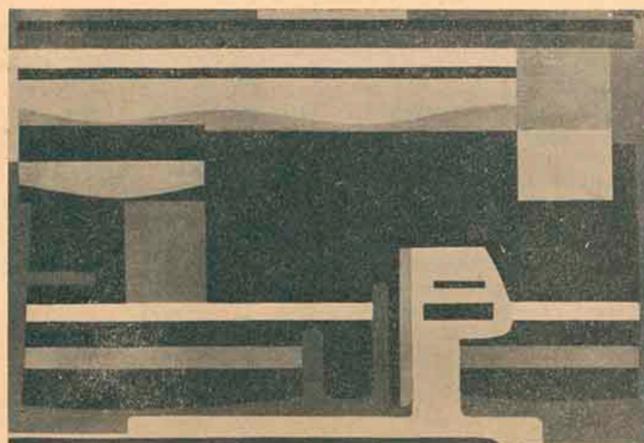
dó su libre contemplación.

Estos descuidos de organización casera eran previsibles y no resultaron una sorpresa, incluso la prescendencia de los responsables para aprovechar el aspecto didáctico de la muestra, con comentarios oportunos y visitas guiadas, que concitaron un real interés público y no esa indiferenciada recorrida por las salas, de gente que tenía avidez por ver y no estaba capacitada para ello.

Exceptuando los reparos que nos merecen los autores mencionados, no cabe duda, que el resto son pintores de primera calidad, con los defectos y virtudes que otorga la *latinitá*, ya esbozados al comienzo de esta nota.

De la generación del *Novcientos* se destaca la figura potente de *Giorgio Morandi*. Pintor boloñés que partiendo de Cézanne y luego de un breve pero decisivo interregno metafísico, ha encontrado en unas flores y en unos cuantos cancharras, toda la potencia íntima y lúcida de que es capaz un artista. Anti-retórico por excelencia —ha eliminado incluso de los títulos toda referencia literaria— Morandi ha ido revelando en sus naturalezas muertas —parecidas pero nunca iguales— todos los resortes de su exquisita intimidad. No la intimidad agobiante que se regodea en sí misma, sino la que se construye con robusta voluntad de Ser. Por eso la pasmosa exactitud del tono, la precisión de las sombras, la geométrica distribución de los espacios, como si estuviera demostrando un teorema matemático. Pero a su vez, tiñe a los elementos formales, con una pátina de envolvente poesía, que los hace vivir en la dimensión profunda del sentimiento y en la nobleza de una rica idea. Podrá objetársele que todo ese bagaje plástico por eficaz que sea pertenece al pasado, que no puede desarrollarse como clima. Ciertamente Morandi vive en Bologna y allí está todo su mundo, finito, placentero, sereno. Pero no se debe dejar de advertir que subyace, en cada tela suya, una ac-

(pasa a la pág. 19)



MAURO REGGIANI — Composición en azul N° 9