deslinde

JUNIO 1958

8

MONTEVIDEO

literatura artes literatura artes literatura artes literatura artes literatura

Peligros de la Imagen

Por Roger Munier

El autor de este ensayo nació en diciembre de 1923 y cursó estudios superiores de filosofía. Es discípulo de Heidegger, al que trata personalmente, habiendo sido uno de los primeros en traducir su obra al francés. Su edición de "LETTRE SUR L'HUMANISME" (Aubier, co lección "Philosophie de l'Esprit"), se anuncia en castellano para muy pronto en Buenos Aires. Ensayista y crítico, colabora en las revistas CRITIQUE, CAHIERS DU SUD, ARGUMENTS PAPELES DE SON ARMADANS y BOTTEGHE OSCURE. El texto que publicamos hoy constituye el capítulo primero de una obra de inminente aparición y que se titula CONTRA LA IMAGEN, ensayo de crítica ontológica de una civilización de la imagen. También prepara un ensayo sobre EL PENSAMIENTO SIMBOLICO. Con esta primera colaboración se incorpora al elenco de los amigos y colaboradores franceses de esta revista.

Interrogarse sobre los peligros corridos por lo humano en una civilización de la imagen es, antes que nada, adquirir conciencia de la nueva relación del hombre hacia el mundo que tiende a instaurarse por mediación de la imagen objetiva. Apenas si se puede hablar de "imagen" por ahora respecto de la fotografía. Esta palabra significa, originalmente, imitación, copia. La imagen, que imita al mundo, continúa siendo distinta de él. Siempre hay en un dibujo, entre el objeto representado y su transcripción plástica — a pesar de la fidelidad de su ejecución— una distancia, un intervalo que en la fotografía desaparecen totalmente. Aquí, la imagen coincide hasta tal punto con lo real que de alguna manera se destruye a sí misma como imagen. Ella es lo real mismo, repetido mágicamente, llenando con su presencia y como con su duplicidad la superficie del papel o de la pantalla. La imagen fotográfica ya no es copia, sino enunciado del mundo mismo que en ella se refiere, simple introducción al mundo.

* * *

En la imagen plástica, pintura o dibujo, el mundo era negado. Negado, entiendo yo, no en sus formas o en sus colores, sino en su misma esencia: negado como *mundo*. Era un mundo trans - puesto, trans - figurado, sustraído a esa exterioridad pura en la que él se despliega como un mundo. Un mundo sobre el cual, traduciéndolo en términos plásticos, el hombre había puesto su marca. El "Vergel" de Van Gogh, antes de ser la representación de un vergel es un *cuadro*. La mirada del hombre puede posarse como sobre una creación, bella en sí misma y que se añade al mundo. Si acto seguido fija su atención en un vergel real lo descubrirá ya con los ojos de Van Gogh, a través de la visión desfigurante del pintor. La imagen trazada por la mano del hombre operaba como una transmutación, apropiándose la substancia del mundo para integrarlo a lo humano. En un segundo movimiento, modelaba el mundo según la mirada (1). La revolución cumplida por la fotografía reside, por el contrario, en esto: que desde ahora el mundo se afirma en su autonomía y en su diferencia en la imagen misma que el hombre se forma. Allí donde se ejercía un poder sólo queda una sumisión. La fotografía es absoluta desaparición ante lo real con lo que coincide. Es el mundo tal cual es, en su verdad inmediata, que ella reproduce en el papel o sobre la pantalla. Así le confiere una segunda presencia, borrándose como imagen para no ser más que un campo abierto a esa presencia, cada vez repetida. Al mundo negado de la representación plástica sucede desde entonces el mundo afirmado como puro en - sí, erigido en su diferencia ante la mirada. La imagen objetiva hace posible esta paradoja: que el mundo se revele él mismo, según lo que él es en - sí - mismo; se pro - nuncie, por así decir, antes que todo lenguaje humano. Hasta entonces sólo se manifestaba como mundo mediante la mirada. Era la materia "dada" de una mirada: la del hombre que se orientaba o contemplaba simplemente o la del creador, el artista. En la imagen fotográfica, el mundo precede de algún modo a esa mirada: determina el contenido, imponiendo una visión. El esquema tradicional es invertido. De materia pura a discurso, el mundo se hace a sí mismo lenguaje y en ese lenguaje "aborda" al hombre La relación de hombre a mundo que resumía la visión clásica re-

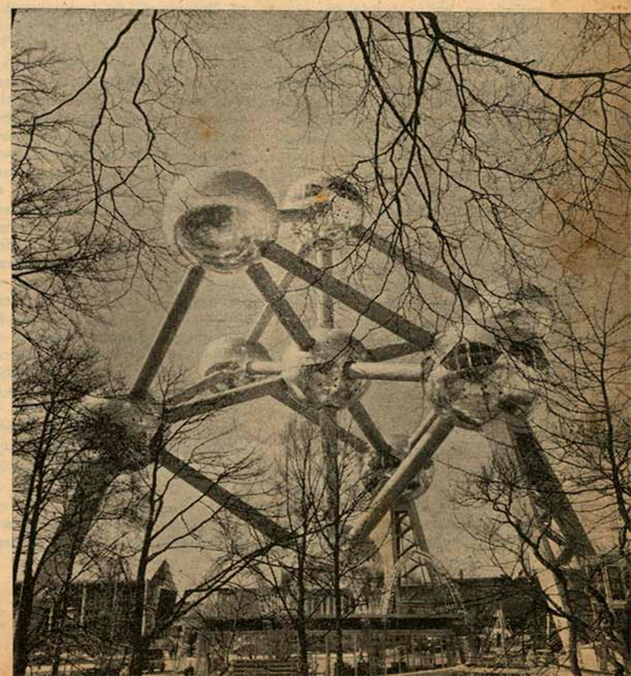
(pasa a la pág. 2)

En este número

Roger Munier: **Peligros de la imagen** — Guillermo de Torre: **Américo Castro y sus polémicas** — Basilia Pepasmatin: **Buenos Aires sin contorno** — Emilio Oribe: **Poemas** — Benito Milla: **Presentación de Michel Butor** — Rodolfo Alonso: **Ocho Poemas** — Julio Barreiro: **Confusión** (Teatro) — Hugo García Robles: **La Temporada Musical** — J. Carmona Blanco: **El minuto Incierto** (cuento) — Nelson Di Maggio: **La Exposición Universal de Bruselas** — Emilio Ucar: **Poesía Uruguaya** — Teatro: José Estruch y Alberto Candeau — Notas Varias.

El ATOMIUM simboliza la Exposición Universal de Bruselas, y representa la forma atómica de un cristal de hierro ampliado 150 millones de veces. Los nueve átomos de este cristal están representados por esferas de acero de 18 metros de diámetro cada una, donde se hallan instalaciones de diversa índole, incluyendo restaurantes para los visitantes, que pueden ascender por medio de ascensores.

Posiblemente tenga un destino tan inútil como la Torre de Eiffel, con su escaso aporte a la estética contemporánea. Pero como documento de época pasará a la historia. (Ver en la última página la nota que justifica esta fotografía).



Peligros de la Imagen

(Viene de la 1ª pág.)

sulta, por mediación de la imagen, que duplica lo real, una especie de relación de mundo a hombre.

* * *

La estructura de la imagen objetiva traduce esta nueva relación. Yo he dicho que la fotografía coincidía con el mundo hasta el punto de negarse como imagen. Sin embargo, el mundo que ella presenta es sólo imaginario. La fotografía "es" y "no es" el mundo. Ella es el mundo en la medida que se confunde rigurosamente con él. Ella no es el mundo por lo mismo que sólo es una forma imaginaria, privada de ese espesor concreto que es el del mundo verdadero y del que podemos asirnos. Pero por eso mismo le confiere al mundo que revela un nuevo poder, en la medida misma en que tal mundo, mágicamente presentado, escapa a nuestro asir en tanto que mundo imaginario. Es el mundo, si puedo decirlo, en estado puro, en la pura proyección de su esencia, fuera de toda prehensión. El mundo tal y como sería si pudiera erigirse como mundo, al margen de una relación dialéctica con lo humano. Tal y como sería, si en esta afirmación solipsista, tuviera la posibilidad de "negarnos".

De ahí la fascinación ejercida por esta forma de imagen. Hay aquí mucho más que una simple repetición de las cosas. Si se tratara sólo de cosas en su realidad tangible, la mirada tomaría posesión de ellas. Pero lo real así propuesto se ha proferido ya en el mismo y sustraído como tal a la *visión*. El espíritu ya no está ante el mundo sensible que le dejaba la libertad de una elección. Tampoco está ante una imagen en el sentido usual, puesto que la fotografía coincide estrictamente con lo real. Sólo puede abrirse pasivamente a lo que se le ofrece y se le impone como complejo fascinante de imaginario y de real.

De hecho ¿qué es lo que se produce? No se podría decir que el espíritu espectador se pierda en la imagen. De la imagen objetiva al espíritu no hay intercambio. Erigido en su diferencia, el mundo se profiere simplemente. En la conciencia fascinada, ningún movimiento, aparte esa pura pasión inmóvil. Tal es efectivamente el sentido que tiene la palabra "fascinado": una parálisis total de las potencias. Colmadas, y al mismo tiempo inertes. Inertes en la medida misma en que están colmadas, sin reacción ante ese mundo *cautivante*, proferido en él mismo y para él mismo, en la indiferencia de esa pura afirmación de sí.

Todo esto va hacia el silencio, donde la sola palabra pronunciada sería aquella del mundo, muda, inoída, inaudible...

Inaudible, porque lo que *se dice* aquí no sale de los estrechos límites del mundo. Acudiendo e una expresión de Ponge, el árbol sólo se anuncia mediante cosas de árbol. La calle cuenta la calle, pero nadie sabe exactamente *lo* que ella dice ni *cómo* lo dice. Este *hacia allá* se rehusa precisamente porque permanece irreductiblemente para nosotros como una *hacia allá*. La imagen plástica, hacía del mundo un campo abierto; en la medida en que liberaba ese lenguaje informulado, lo *formaba*. Erigiendo el mundo en su diferencia, la fotografía lo devuelve a su en-sí. Lo real sólo se expresa en sí mismo. Ninguna palabra es proferida "para nosotros".

* * *

Esta afirmación pura y, diría yo, pre-lógica del mundo, es el último fundamento de la alienación que amenaza al espíritu espectador. Desde ahora la representación del objeto puede hacerse sin ninguna mediación. Al no haber negación, hay alienación del hombre ante esta inmediatez representada, es decir, fijada como tal y reposando en su autonomía. El espíritu es rechazado como logos. Pero hay más aún: esta estructura "mundana" de la imagen hace posible un nuevo "logos", donde lo real inmediato (es decir, no mediatizado) se convierte en la expresión misma de lo imaginario, se substituye a él. Cuando el cineasta, al imaginar una casa, quiere expresar cinematográficamente su visión, sólo puede hacerlo reproduciendo una casa real, aunque tenga que construirla para que corresponda a su visión. En su lenguaje, el mundo *tal cual es* se substituirá siempre al mundo imaginario (2). Lo mismo ocurrirá con no importa qué historia contada en "imágenes". Los sueños del hombre no tendrán más traducción que esa repetición del mundo, que esa re-producción simple de *lo que es*. El hombre sólo se expresa por este rodeo del lenguaje mismo del mundo. Lo imaginario, que es la expresión pura del logos, el dominio reservado del hombre, se convierte en el del *alogos*.

El peligro reside en esta usurpación del mundo como enunciado. Sólo él, en último análisis, da cuenta del poder de fascinación de la imagen fotográfica. En su esencia, ésta es *cosmofánica*. Es pre-facio del mundo, de un mundo hasta aquí humillado como objeto y que, gracias a ella, parece recuperar posiciones perdidas. Retomando su ancestral predominio, multiplicando su presencia en torno nuestro, dentro de nosotros mismos, hasta esa época tal vez no muy lejana en la que el *cine total*, sonidos, imágenes y perfumes, nos la impondrá en una visión alucinante...

ROGER MUNIER.

---

1) ¿Existe un espectáculo en sí de la naturaleza? ¿No se siente un paisaje frecuentemente en función, sino de una estética, por lo menos de una sensibilidad implícita que tal o cual tradición pictórica ha contribuído a crear? Un hombre de otros siglos, ¿podría ver un paisaje como lo vemos nosotros ahora después de la lección de Cézanne y de los maestros modernos?

(2) Se objetará aquí, en favor de una trascendencia de lo real, el trucaje cinematográfico. Pero el cine no es el teatro. Su lógica es que todo lo que así es fabricado tenga la apariencia, la similitud de lo real. El trucaje (fotográfico o cinematográfico) sólo puede ser un sucedáneo de lo real: implica la misma desaparición ante el objeto, al que substituye simplemente la ingeniosidad del hombre a dar la ilusión de ese objeto. Reconstituído, en sí, es de todas maneras lo real que habla su lenguaje.

Versión autorizada por el autor para DESLINDE por *B. M.*

NOVEDADES

ANTONINA VALLENTIN, **Goya** .....

André Malraux dijo al conocer esta biografía: "Al fin contamos con un Goya de cuerpo entero.

CECIL WOODHAM - SMITH, **Florence Nightingale** .....

FERNANDO MORAN LOPEZ, **También se muere el mar** .....

La novela de los jóvenes españoles, enfrentados con los problemas de la guerra civil, que tratan de superar.

MIHAIL EMINESCU, **Poesías** .....

Selección de la obra poética del gran romántico rumano. Versión e introducción de María Teresa León y Rafael Alberti.

LUIS REISSIG, **La era tecnológica y la educación** .....

El hombre, la técnica y el ambiente constituye el punto central de este estudio de los problemas capitales de la educación.

ALFRED ADLER, **La educación de los niños** .....

Una excelente guía teórica y práctica para la educación de los niños desde el punto de vista de la psicología individual.

NORAH LANGE, **Cuadernos de Infancia** (Bca. Contemporánea, núm. 123) .....

Delicada introspección autobiográfica hecha con una técnica experta y una sutilísima graduación de matices.

NUEVAS EDICIONES

ALBERT CAMUS, **El exilio y el reino** (2ª ed.) .....

JUAN RAMON JIMENEZ, **Platero y yo** (16ª ed.) .....

GABRIELA MISTRAL, **Tala** (2ª ed.) .....

ALBERT EINSTEIN, **La física, aventura del pensamiento** (5ª ed.)

MARIA MONTESSORI, **Ideas generales sobre mi método** (2ª ed.)

A. ALONSO y P. HENRIQUEZ UREÑA, **Gramática castellana I y II** (16ª ed. c/u. .....

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

ANTONIO MACHADO, **Poesías completas** (núm. 19; 4ª ed.) .....

J. R. JIMENEZ, **Antología** (núm. 144, 2ª ed.) .....

RICARDO GUIRALDES, **Don Segundo Sombra** (núm. 49; 15ª ed.)

FRANZ KAFKA, **La metamorfosis** (núm. 118; 3ª ed.) .....

Editorial LOSADA S. A.

COLONIA 1060 — TELEF.: 8 75 61 — MONTEVIDEO

Argentina - Chile - Perú - Colombia

Américo Castro y sus polémicas

Una Interpretación de España

Por Guillermo de Torre

¡Curioso, admirable caso el de la segunda juventud polémica de don Américo Castro! Rebasada la sesentena, cumplido ya un largo trecho de su jornada —donde queda como hito capital *El pensamiento de Cervantes*—, he aquí que un buen día halla su camino de Damasco en el camino de Santiago... La sombra del jinete matamoros se le aparece en la noche histórica de España como un Antimahoma (según escribió en el prólogo a *España en su historia*, 1948, libro refundido ocho años después en *La realidad histórica de España)*, como el agente motor decisivo de su formación; en suma, como una clave reveladora de enigmas. El fenómeno del culto al apóstol "nos sitúa auténticamente en el centro del vivir hispano", reitera ahora Américo Castro en el libro reciente *Santiago de España* (Emecé, Buenos Aires, 1958).

La creencia, entendida como algo más que creencia religiosa, como un sistema de vida no basado en los valores racionales y que implica —en sus máximas expresiones— la ausencia de pensamiento crítico. He ahí un fenómeno que explica, según el ardido escritor, muchos aspectos singulares del destino español que de otra forma resultarían inexplicables. Pero no hemos de reemprender la exposición y glosa de las originales tesis sostenidas por Américo Castro, y en cuya reiteración no ceja, desde hace una docena de años, con entusiasmo proselitista e incansable agilidad polémica. Este y no otro es el hecho que ahora nos importa únicamente subrayar.

¡Formidable espectáculo intelectual! A través de folletos, artículos diversos, libros —como hace poco el titulado *Dos ensayos* y ahora *Santiago de España*—, éste a quien pudiéramos llamar el "granadino internacional", con más verosimilitud quizá, que al poeta moguereño, quien se autonombró hace años "el andaluz universal", no se da un punto de descanso en su bregar. Donde quiera que ve un contradictor, allí donde atisba una objeción o advierte una disidencia —sea histórica, filosófica, literaria, lingüística, etcétera, pues en la compleja textura de su imponente construcción se entreveran diversos saberes y especialidades—, allí acude en el acto, con la espada en alto, repartiendo mandobles y enderezando entuertos. Los previstos símiles quijotescos, no por consabidos deben considerarse impropios en esta ocasión. Al contrario, muy ajustados a esa actitud donquijotesca de don Américo, saliendo siempre al paso contra cualquier tacha que pretenda arrojarse sobre su Dulcinea, es decir, contra su imagen de España. Nunca cede terreno, ni siquiera ante embestidas tan poderosas como la representada por *España, un enigma histórico*, de Claudio Sánchez Albornoz, libro absolutamente discrepante, pero que, al cabo, no deja de ser un homenaje. Todo lo más se aviene a puntualizaciones o matizados. Pero en lo esencial ahí está irreductible, invicto, abrazado a su imagen personal de España.

¿Personal? También puede ser nuestra, lo es en buena parte de aquellos que no nos satisfacemos con las interpretaciones tradicionales, que valoramos en todo su alcance la originalidad de los puntos de vista sostenidos por Américo Castro, pero que al mismo tiempo no menospreciamos los reparos que suscitan, persuadidos de cómo, al cabo, entre el chocar de las antitesis, tal vez pueda surgir la síntesis esclarecedora. Y eso, y no otra cosa, es lo que nos importa.

¡La creencia, el imperio absoluto de la creencia! ¡Creencias frente a ideas! ¿Será ésta, en definitiva, la clave de la singularidad de España respecto a Europa? Las primeras —las creencias— nos tienen; las segundas —las ideas— se tienen, precisó Ortega y Gasset. Aceptemos que así fue, que España se hizo en ocho siglos de pugna frente al Islam, merced al predominio de la creencia, y que este rasgo selló luego toda su historia. Pero ¿fue para bien?, ¿para mal? He ahí la cuestión. Supongamos que para lo primero, de acuerdo con la caracterización que Américo Castro traza de lo español, es decir, valorizando esa singularidad irreductible que presenta el espíritu hispánico respecto al resto del Occidente europeo. Mas en tal caso, ¿por qué a una suerte de jactancia viene a mezclarse en él cierta insoslayable melancolía? ¿Por qué el torcedor lancinante de la pregunta de siempre —sobre todo desde nuestros bisabuelos liberales del siglo XIX — a propósito de la falta de una "ciencia española"? Si "la vida hispana —según escribe Américo Castro— se hace una y peculiar justamente por no aparecer como una continuación de los hábitos naturalístico-racionalistas de las gentes greco-romano-germánicas"; si el yo no se funde con el mundo en torno (lo que él llama "ausencia de pensamiento objetivable"); si atiende, en definitiva, más a las personas que a las cosas, ¿por qué en tal caso escarbar una vez más en ese vacío de ciencia y de técnica? ¿Por qué no curarse de una vez tal complejo de inferioridad mediante la catarsis o el método psicoanalítico que corresponda? Desde luego, no se trata de repetir la salida algo chulesca de don Miguel de Unamuno ("¡Que inventen ellos!"), ni de arreglar todo sobreponiendo San Juan de la Cruz a Descartes; pero sí habría que forzar alguna salida al callejón que ese planteamiento nos pone delante. Si bien, de una parte, Américo Castro insiste ahora en afirmar que la creencia no fue el único valor, que los españoles "se universalizaron como creadores de expresiones de vida visibles igualmente en todo el mundo luso-hispano: literatura, arte, noble prestancia, hombría", por otra parte incorpora ahora a *Santiago de España* todo un capítulo con nuevos datos sobre el "aislamiento cultural hispano".

Como quiera que merced a esas franjas negras en su construcción histórica y, sobre todo, al empeño en fijar como "invariantes" ciertas características limitativas de lo español, la impresión, el poso final que nos dejaba *La realidad histórica de España* era poco esperanzadora y parecía tapar los caminos de cualquier posible mudanza, hubo algunos —yo fuí de ellos — que señalaron tal visión como determinista, fatalmente condicionada. Américo Castro me hizo el honor de replicarme entonces en *Cuardernos* (París, número 17, abril de 1956), calificando de "mesianistas" a quienes "añoran una realidad española congruente con sus deseos", e insiste ahora, con parejas razones (las mías pueden leerse en *Imago Mundi*, Buenos Aires, número 8, junio de 1955).

Ni voluntarismo ni fatalismo en su actitud, viene a decirnos, en resumen; él pinta las cosas como son, con sus plenos y sus oquedades. "Hay que partir de lo que no se es para construirse un se es, un *somos*". El error español está en "*desearse* un futuro en lugar de *pensárselo* constructiva y enérgicamente, sin confiar en que otros se lo construyan, para sus fines propios, como un satélite artificial".

Pero ¿qué otra cosa, en definitiva —preguntaríamos—, con las naturales diferencias de temperamento, de circunstancias y época, han querido en el fondo cuantos se preocuparon ayer y hoy del "problema de España", desde Quevedo a Cadalso, desde Larra a Ortega, entre otros? Cuando Larra, por ejemplo, a la vuelta de sus sarcasmos, pedía "hombres nuevos para cosas nuevas", no incurría en mesianismo precisamente, ya que su clarividencia le llevaba tanto a burlarse del esnobismo de los extranjerizantes como de las hipérboles del casticismo casero. El caso es que (diciéndolo con una frase suya tan vigente en 1958 como en 1835, cuando se escribió): "por España no pasan los días; nuestra patria es siempre la misma, siempre jugando a la gallina ciega con su felicidad".

He aquí que en el curso de lecturas diversas pero convergentes, al repasar unas páginas de don Fernando de los Ríos (con motivo de la reedición por el Fondo de Cultura Económica de los importantes estudios reunidos bajo el nombre de *Religión y Estado en la España del siglo XVI)* he dado con cierta frase suya (consta en *El pensamiento vivo de Giner)* que se eslabona estrechamente con las rflexiones anteriores. Fernando de los Ríos define el *ethos* español como "el drama de un pueblo empecinado en convertir la Utopía en Realidad, lo Absoluto en Relativo, el Más Allá en Aquí y Ahora". Por su parte, Américo Castro ha citado varias veces ciertas palabras extrañamente parecidas, muy expresivas, dice, de la tensión provocada por el conflicto hispano con la propia vida: "¡Oh, qué mucho lo de allá, oh, qué poco lo de acá!".

Ahora bien, lo singular es que también aquel noble espíritu, Fernando de los Ríos, no adicto a ninguna confesión, pero sustancialmente religioso o preocupado por estos problemas (al punto que en cierta ocasión se autodefinió en el Parlamento español como el "último erasmista), también se sentía extrañamente seducido por formas de vida pretéritas que en su acción política combatía. Lo señala muy bien Angel del Río, prologuista de *Religión y Estado en la España del siglo XVI*, advirtiendo cómo si por un lado denuncia lo inadmisible de esa fusión entre los dos poderes —revivida hoy en una nueva teocracia—, por otro no deja de insinuar cierta irreprimible admiración. Y es que, en cuanto jurista, en cuanto filósofo del Derecho, Fernando de los

(Pasa a la pág. 4)

Una interpretación de España

(Viene de la pág. 3)

Ríos, aun no ignorando sus riesgos, experimentaba cierta fascinación, de oriundez germánica, por la prepotencia estatal. Felizmente, tal proclividad se corregía en él mediante su humanismo de clara estirpe: el derivado de don Francisco Giner.

Precisamente a esta noble figura dedica Américo Castro el penúltimo capítulo de otro libro nuevo: *Semblanzas y estudios españoles*. Ha sido publicado como homenaje de sus alumnos al cumplir sus setenta años y jubilarse de la cátedra que ocupaba en la Universidad de Princeton, mas no, por cierto, para descansar, sino para asumir otra en la de Houston, Texas. Comprende una extensa e importante colección de trabajos críticos antes no recopilados en libro, desde el Poema del Cid hasta algunos autores contemporáneos, y es parte medular del conjunto siete ensayos sobre Cervantes. No hemos de detenernos hoy en su glosa. Lo único que nos importa es señalar una característica común de todas estas páginas —por la que vienen a equipararse con sus estudios históricos sobre España— y otra distinta. Es la primera su vibración humana, expresada sin mengua de los más cernidos rigores técnicos; la segunda que, pese a cierto ímpetu y originalidad, no promueven disidencias ni réplicas. Su perfección y agudeza difícilmente podrían hallar contradictores; sólo rendidas pleitesías.

Pero en cualquier caso, aquí se advierte cómo la preocupación por los temas que luego habrían de dominar a Américo Castro —sacándole del estricto campo literario y llevándole a otros miraderos históricos— no dejan de aparecer en algunas páginas. Por ejemplo, en las dedicadas a Jovellanos y a la pugna que en él se encarna, a la "hispanidad discrepante" vista como un elemento esencial en la historia íntima de España. En tal supuesto, y aun particularizando la expresión, ¿sería mucho pedir a don Américo Castro que no se eternizara en las réplicas a sus contradictores, y fundiendo armonías y discrepancias acertase a extraer de todo ello nuevos incentivos e ideaciones? Por lo pronto, un campo propio está aguardándole hace años (si es que se permite este recuerdo a un discípulo *in partibus...*): y es el período que sigue a Cervantes, el del siglo barroco, que varias veces ha prometido iluminar. Sólo entonces, probablemente, sabremos de una vez —de acuerdo con su método— no *qué fue* el barroquismo, sino *quiénes* fueron (y *por qué*) los barrocos.

GUILLERMO DE TORRE.

RODOLFO ALONSO

Ocho Poemas

Entre los más jóvenes poetas argentinos —aquellos que fueron del niño al hombre bajo la dura realidad de dos dictaduras, una en nombre de la justicia y otra en nombre de la libertad— Rodolfo Alonso es, sin duda, uno de los mejor situados en la actitud de un decir esencial, que lleva en sí la maravilla de la criatura humana, experimentando nuestro mundo, sufriendo sus contradicciones, sus crímenes, sus absurdos, pero haciendo, no obstante, su destino en la afirmación del encuentro, en la verdad posible del amor y de la belleza.

Como decir esencial, los poemas de Alonso se sostienen en lo que esta esencialidad les acuerda: palabra simple, pero no común, y justa, pero sin ese tono declamatorio de quien pretende revelar una maestría o exponer, extáticamente, su sentimentalismo.

En los poemas de Alonso hay solamente un habla, diría también el habla de un enamorado, pero de un enamorado lúcido. Es decir, de un hombre que se confía al misterio a la vez que lo interroga. El habla, en suma, de un verdadero poeta.

Raúl Gustavo Aguirre.

Nosotros

el alba sube
el amor sube

nosotros tenemos
que encontrarlo

el cielo canta
los hombres cantan

nosotros tenemos
que saberlo

bebed la lluvia
la luz el aire

nosotros tenemos
que ganarlo

en el frío en el miedo
el amor sube

nosotros lo sabemos
nosotros

Esperanza de Pobre

si esperas ver crecer
o nada esperas

el sol sobre la hierba
la noche del asombro

si juegas tu por qué
tu libertad

si puedes merecerte

si te bebes el cielo
la canción boca arriba
las alas de los árboles

si te nombran
si amaneces
en cada palabra en cada [gesto

si das tu soledad

si palpas si te duelen
las cadenas
las manos de los otros

si te pierdes

si vuelan tus monedas
tus besos

si te lava el amor
el aire grande
la luz hecha de sombra

si en fin estás aquí

el día victorioso
su marcha infatigable

Celeste que me Cuesta

cielo
rodeado

tierra que quema

A tu Alrededor

alrededor tuyo
el viento

rostros de las prisiones

alrededor tuyo
el mundo
tibio

su inocencia cantaba

alrededor tuyo
la verdad desnuda

gracia dormida

hierro

cambios
del amor

Canción para Bailar

árboles dulces
en el alba
cantan las manos
de mi amor

En el Aire

algo anda
en el aire

poca luz
pocos años

veo tus manos
allí

en tu mano hay distancias
claras fuerzas
venenos

algo vuela
temblando

viejo amor
viejo aliento

niños

noches valientes

Una Mujer Cualquiera

una mujer cualquiera
ha descubierto tu inocencia

aquí
entre tanto
una de ellas
bebe de tu mano
habla
asienta el mundo
se deja ir

esta mano de misterio
de luz
amplio sonido
carga tu mundo
tu indiferencia
pequeña

tu clara desnudez

El Corazón Dividido

gira el asombro
sobre las islas del verano

el aire mueve
la dulce maravilla
el sol de pájaros

oh ávida voz

gracia cansada

cadenas de tu rostro

Buenos Aires Sin Contorno

Por Basilia Papastamatín

Buenos Aires no nos sorprende. Abierta, chata, limpia. Un damero anodino. Su símbolo es el monumento más impersonal que conocemos: un bloque de cemento incoloro y sin relieves. Caminamos al descuido por sus calles fáciles desprovistas de recovecos —no nos vamos a perder—. Y le buscamos ansiosos un matiz, un significado. Que no se nos oculte. ¿Que no nos oculte qué? No es una ciudad que parece que calla sino que sospechamos —y nos duele— que no tiene nada que decirnos. Nos desinteresamos de su decorado: seguimos irresistiblemente con los ojos a un avión que pasa. Estamos fuera, estamos volando.

Tenemos miedo de que nos aburra, y hurgamos sentidos entonces en la gente que pasa a nuestro lado. Les miramos las caras a los hombres de nuestra ciudad. Tienen las bocas innecesarias, cerradas. Descubrimos que no son hombres tristes los nuestros, contrariamente a lo que nos dicen los demás, sino inexpresivos. Cuanto más anónimos más cómodos. Unos cuantos reunidos que parece que dialogan, que parece que se están comunicando, se nos antoja que representan la farsa del grupo (están sentados juntos en un bar. ¿Pero eso qué importa?). Opacos. Si inadvertidos, mejor. Queríamos preguntarle la hora, aunque la sepamos, no importa, a aquel que viaja a nuestro lado en el ómnibus —uno cualquiera, uno, inmóvil—. Esperamos algo, no sabemos qué precisamente, de su respuesta. Creemos comprender lo que hizo confesar a Mallea: "Aquella noche, en la calle de Buenos Aires, yo habría deseado con fuerte ardor que muchos otros hombres se juntaran a nosotros dándonos algo y tomando de nosotros algo".

Los diálogos son discretos. La mueca, medida. Como el paso. La mesura es el escudo. La pitada demasiado prolongada del agente de tránsito molesta. Hay demasiado silencio en las calles de la ciudad. Y sabemos que la queremos. La gran aldea. Y que nos duele a veces también. Su sueño es de llanura, se despliega horizontalmente. "Buenos Aires se recoge temprano, dice E. Martínez Estrada. Reposo monacal para seres que tienen pocos pecados intelectuales y morales". Demasiados pocos pecados, demasiado silencio. Sus habitantes no arriesgan el genio ni la virtud.

Un sentimiento de inferioridad parece inhibir los gestos. Y el paisaje inconsistente lo propicia. Nuestra ciudad sin atalayas se apoya en la orilla de un río blando. Más lejos se abre la fosa atlántica. Del otro lado se muestra la provincia. Esta está contagiada de la apatía del suelo; su silencio es mayor, inorgánico.

Si nos comparamos perdemos aún más significado. El engranaje de los pueblos no parece necesitar grandemente nuestro esfuerzo. Ubicados en el ténder, alimentamos la máquina pero nos dejamos guiar por ella; la reserva vital, el granero, el futuro pan del mundo. ¿Cuántos hombres hay sobre la pampa? En el hemisferio que está a nuestras espaldas las culturas son dinámicas; coexisten o se atacan. Y se hacen sin nosotros. Ni siquiera somos espectadores necesarios: serían igualmente sin nosotros. Y lo que se salva de la polémica, —sólo eso, lo destinado a permanecer, lo casi académico, lo frío— es lo que nos llega. Las ideas, los sistemas, las escuelas nos penetran mansamente, no se contraponen sino que se superponen; sin vigor.

Nuestras fronteras no son almenares sino bocas. Desde nuestra ciudad amorfa esperamos que los moldes y el adorno nos lleguen desde afuera; que nos aderecen de espíritu. El entusiasmo es reflejo. Otras sensibilidades nos acondicionan el gusto, ofician de censura. Asumimos la actitud receptora del que no tiene qué ofrecerse a sí mismo.

Nuestros artistas conocen el gusto por el oficio. (¿Puesto que conocemos el método por qué no aplicarlo? ¿Puesto que contamos con el instrumento por qué no emplearlo?). Pero los que aun somos jóvenes, y que por lo mismo estamos ansiosos de encontrar que las cosas signifiquen, y de que éstas nos quieran mostrar sus sentidos, no buscamos sus obras; sabemos que no nos son indispensables. No tratan de que veamos "algo" que han creído ver. ¿En silencio ellos también?

Y no quisiéramos terminar imitando su actitud —¿o su falta de actitud?—, insensiblemente, como a veces adaptamos en el teatro nuestro aplauso al aplauso colectivo. Sin embargo aun puede decirse de cada uno de nosotros, lo que se dice en el "Martín Fierro" del "pobre cantor vencido": "¿No han visto en medio del campo —al hombre que anda perdido, —dando güeltas afligido — sin saber dónde rumbiar? — ansí le suele pasar..." Y ni siquiera hay todavía en nosotros, como la había en aquel cantor, la posibilidad entre otras posibilidades de ser vencidos.

Cuando conocimos la literatura europea nacida no "a pesar de", sino "de" las vicisitudes de nuestro tiempo, la estudiamos apasionadamente. Porque era la que más estábamos necesitando leer: nos parecía que justificaba mejor que ninguna otra el haberse hecho. No esquivaba los problemas sino que había nacido de ellos precisamente. Y la sentimos como necesaria; era la que más nos hablaba.

Y ese necesitar decir algo, es lo que justamente nos sigue faltando a nosotros. ¿Pero qué podemos decir desde esta gran solitaria que es Buenos Aires? No es nuestro exilio el de aquel que no puede abandonarlo, sino el de aquel que no sabe cómo abandonarlo. ¿Cómo curarle de su aburrimiento? Carecemos de inquietudes agónicas, de mensajes urgentes. Nada parece propiciar en ella la vocación de crear obras que aspiren a ser fundamentales.

...Y creemos adivinar también que hay algo que nos está queriendo negar al derecho a emprenderlas. Notamos que aquel sentimiento de inferioridad del que ya hablamos al principio, intenta ahora penetrarnos por otro flanco:

Cuando aprendimos a admirar a los autores de la literatura a que nos referimos, aprendimos también a mordernos los labios de ansiedad inútil, leyendo sus obras: hubiésemos querido estar en sus dramas, pasar lo que ellos han pasado. Pero sabemos que si nos hubiese sido dado nacer unos lustros atrás, habríamos sido esos mismos hombres que entonces confesaron su inmadurez para empresas semejantes. ¿Acaso hubiéramos sido distintos? ¿Otros? ¿Qué nos lo puede asegurar? Bajamos la voz: tememos la impugnación. ¿Habiéndonos proclamado incapaces de prestarles las manos, cómo pretender ahora prestarles nuestras opiniones, equiparar nuestro grito al suyo?

No deseamos que se siga diciendo de cada uno de nosotros lo que confiesa dolorosamente E. Martínez Estrada: "Carece del hábito de entregarse, de tirarse a la vida como al agua. Tiene el pudor del que nunca se desnuda frente a los otros, y no sabe nadar mar adentro". Pero tememos que nos recusen el derecho de adentrarnos en el mar. Y, por otra parte, ni siquiera sabemos aún si somos capaces de hacerlo; no quisiéramos tener que concluir un día sobre nuestro supuesto derecho, como lo hizo aquel personaje de Sartre sobre su supuesta libertad: "No es más que un mito".

NUEVA YORK

EN UN VUELO!..

utilizando los servicios de PAA, que brinda 6 vuelos semanales directos desde Montevideo, sin cambiar de avión, en los modernos Clippers DC-7B con Radar.

Para reservas, consulte a su agente de viajes o a:

PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

Andes 1341 - Tel. 8 97 87 - Montevideo

Utilice el servicio de Correo Aéreo

Emilio Oribe
con
Juan R. Jiménez

POEMAS

Por Emilio Oribe

Emilio Oribe ocupa, en el último medio siglo de nuestra vida cultural y artística, el lugar que corresponde a una firme vocación poética autónoma y solitaria. Tempranamente desprendido de influencias foráneas y locales que incidieron en su producción más juvenil, desde 1919 hasta el presente ha realizado su mejor obra.

Maestro de Filosofía, el poeta ha querido y podido trasvasar siempre sus propias experiencias emocionales a la límpida ordenación de un sistema de ideas proyectado, luego, en armoniosas formas.

Con estas estructuras alejadas de lo fácilmente colorido y espontáneo, las que muchas veces canalizan sus profundas inquietudes de investigador, ha logrado Oribe una poesía valiosa y perdurable para la apreciación estética culta.

El Túmulo y la Danza

I

Este cuerpo bien pudo ser algo más excelente
que la ergástula del ánima,
o el espejo ustorio de la belleza sensible
o el indigno habitáculo
de la paloma del Espíritu Santo.

Este cuerpo bien pudo tener
un destino más respetable
que el irse en el devenir irrisorio del tiempo,
como una máquina de células con números,
o ser el eje de una rueda de sombras
para el registro itinerante de universos y ol-
[vidos

II

Este cuerpo bien pudo ser algo más
que una flor de púrpura y ala
en las grietas de una montaña,
para el banquete de otro pájaro siniestro,
o aquella columna de piedras preciosas
bajo el légamo de un pozo de aguas turbias,
o entre puentes colgantes y fosos de ciénagas,
el subterráneo de una lóbrega fortaleza.

Este cuerpo bien pudo ser el arco de triunfo
más suntuoso,
por donde pasaran miles de legiones
de esclavos bárbaros y eternos,
siempre los mismos y distintos,
repitiéndose sin tregua en circulares desfiles.

III

Este cuerpo bien pudo tener otro destino
que albergar el ídolo de un templo sin cultos,
en la penumbra de un santuario sin dioses,
entre círculos de humo
plegarias esperando
y ditirambos sin término.

En cambio pudo ser el brillante proscenio de
[un teatro
con miles de escenas de histriones y máscaras,
laberintos de música y palabras,
siempre las mismas en las mismas obras.

IV

Pero nunca este cuerpo
mereció ser el túmulo de ébano y espuma,
que es... Y sobre el cual
una resplandeciente bailarina desnuda
cruza siempre, por los tiempos,
sin pausas,
con un pie ante un abismo y otro pie ante una
[hoguera.

Con la vanidad
de creerse un alma eterna,
sólo una esclava desnuda
baila sobre este túmulo
que es el cuerpo mío.

Condenada está allí a su propio éxtasis,
en un danzar idéntico a sí mismo,
al ritmo de una música que ella solo presiente,
sin fatigarla nunca las cadenas
y viejos abalorios en sus hombros perfectos.

Nadie en los tiempos
ha de oir su canto o su llanto
ni ha de festejarla en el imperio
de su gran danza anónima.

En la sublimidad de su decepcionante belleza.

1957

El Pensamiento

Me doy cuenta
de que voy muriendo
siempre que miro el cielo estrellado,
en su total hermosura,
inmutable y nuevo,
frente a mi pensamiento.

¿Qué más da morirse,
después
de haberlo así pensado
con el más trágico estuerzo,
es decir,
después de haberlo hecho uno
con el pensamiento mío?

¿Y de sospechar al fin,
que aquel alto cielo es tan sólo
un espejo nocturno,
en donde el sepulto enigma de nuestro pen-
[samiento,
en el eter despliégase
y puede así hacerse accesible a los humanos
[ojos?

Saber de Amor y Muerte

I

Oigo una voz que me advierte
que en los mundos más lejanos,
lo mismo que en los humanos
se une el amor con la muerte.

II

Lo mismo que en los humanos
la pena en luz se convierte.
En un pensamiento eterno
se une el amor con la muerte.

En un pensamiento eterno
mi alma ha de ir hasta verte.
Siempre, a tu lado, en la noche
se une el amor con la muerte.

Siempre, a tu lado, en la noche
siento el horror de perderte:
Siempre, a tu lado, en la noche
se une el amor con la muerte.

III

Siempre, a tu lado, en la dicha
oigo tu voz que me advierte
que en ti, y en mundos lejanos
se une el amor con la muerte

— 1958 —

Noche en la Acrópolis

I

En la noche que precede a la luna llena,
cerca de las doce,
ascendí por las ásperas sendas
de la Acrópolis,

para admirar a solas bajo el lunado círculo,
los mármoles que inmovilizaron en el tiempo
los titánicos orgullos del hombre
por dominar lo eterno.

A mi lado ascendía una pareja
de jóvenes amantes,
que sólo buscaban soledad y encanto
allí donde mis ojos escrutaban
las palingenesias del instante, la forma y la idea.

Los jóvenes iban como en los jardines de un parque,
indiferentes a todo lo que no fuera su amor.
De Atenas

ascendían luces y rumores de músicas
y el blanco monumento a la deidad de la sabiduría
estremecíase bajo el viento

como una colosal cítara de cuerdas de mármol,
abandonada.

II

Ensimismado el pensamiento
ante lo que más enorgullece a los hombres,

allí se concentra infinitamente
en lo eterno,

y evoca y se abisma y tortura,
y solloza en silencio,

frente a las ruinas
de lo hecho para transparentar
la belleza absoluta.

Durante más de dos mil años
de admiración y bárbaro escarnio,

allí se derrumbaba en la pétrea altura
la Acrópolis de Atenas,
y desde ella percibíase,

el cerúleo tumulto del mar Mediterráneo,
que brilla a lo lejos más joven que nunca,
indiferente a todo,

como si él sólo existiera,
libre de los dioses, los hombres y los templos.

III

Las horas nocturnas
bajo una plata fluida y transparente,

se deslizaron rápidas,
y en el pórtico del templete de las doncellas de Carias,

los amantes se inclinaron,
unieron sus cuerpos y labios,

y formaron sólos una vívida estatua,
o columna de un templo invisible,

tan perfecta
como las que allí cerca resplandecían.

IV

¿Qué impulso temerario
los llevó a concentrarse
en su afán de eternidad en el amor,

allí donde la petulancia del tiempo
devoraba sin tregua
los más excelsos sueños habidos y las formas?

El le acariciaba
los rubios cabellos y los hombros,

y ella con los labios al aire de la noche
bebía con los párpados cerrados las delicias más suaves,

mientras sus manos recorrían
las graciosas columnas del templo
cual si fueran los árboles de un jardín conocido.

V

Más allá erguíase el rectángulo
del inmortal refugio

de la otra Sabiduría,
que fué dictada por el orden áureo,

que habita al hombre.
Y yo no sabré nunca

quienes habían rendido mejor homenaje
a lo divino,

y al trágico tormento de lo humano,

si aquellas dos criaturas embriagadas de dicha,
que ni se dignaron contemplar lo que los rodeaba,

o los otros humanos
que íbamos a escudarnos

en la razón ardiente,
en los mitos, los númenes y números,

pero que por pensar no gozábamos el enigma
del existir,
en su copa más diáfana.

En aquellos instantes
sólo librábamos nuestros pensamientos errabundos,
que se deslizaban absortos

y en fatigados vuelos,
sobre las divinidades dormidas o muertas.

V

Los amantes eran protagonistas auténticos

que prolongaban en el tiempo,
el éxtasis y el drama,

que allí empezaron
ya cuando se erigían los santuarios.

Nosotros éramos
espectadores póstumos,
nada más.

Tan ajenos y torpes ante la verdad y el milagro
eran nuestros pensamientos,

como las rocas de la escarpada colina,
las nubes y tierras que arrastraban los vientos,

y los nocturnos pájaros
que volvían a cobijarse sin cesar
en las grietas de los muros pelásgicos.

EMILIO ORIBE — 1958—

Letras Francesas

PRESENTACION DE MICHEL BUTOR

por Benito Milla

La publicación, en castellano, de una novela de Michel Butor (EL EMPLEO DEL TIEMPO, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1958), nos ofrece la ocasión de hablar de uno de los novelistas que más se están destacando en el panorama literario francés actual. El año pasado ganó el Premio Renaudot con otra novela (LA MODIFICATION, Editions de Minuit, París, 1957) y con tal motivo ocupó por unas semanas, de manera muy especial, la atención de los críticos. Pero su aparición en el primer plano de la novelística francesa contemporánea no fue sorpresiva ni abrupta. En realidad, no siempre los premios literarios que anualmente se confieren en Francia califican a un escritor y, mucho menos, a un escritor de vanguardia. Pero es indiscutible que la obtención de uno de esos premios supone un tiraje inmediato de más de cien mil ejemplares, y eso da que hablar.

En el caso de Butor hay que declarar que ya sus escritos anteriores lo habían señalado a la atención de la crítica y de un importante núcleo de lectores. PASSAGE DE MILAN y L'EMPLOI DU TEMPS fueron dos novelas que no pasaron desapercibidas. LA MODIFICATION tenía de hecho sus probabilidades en las competencias anuales. El Premio Renaudot fue una especie de consagración. Dicho sea de paso, no hay que entender por ahí que todos los lectores aficionados a seguir los dictados de sus jurados favoritos van a quedar contentos. La lectura de Butor no es de las más fáciles. Emplea una técnica elusiva, barroca, que busca, sin embargo, destacar la realidad. Una realidad extraída, casi por un procedimiento hipnótico, del fondo de las apariencias que la ocultan. Este procedimiento, ha dicho Emile Henriot que podría denominarse, a falta de una definición mejor por ahora, "l'école du régard". Y, en efecto, la tarea de los héroes de Butor es la de mirar hasta llegar al fondo de una realidad que se obtiene mediante un obsesivo merodeo. De ahí una técnica laberíntica en la que el Tiempo, como en Joyce, juega un papel importante. Y puede decirse que éste sea tal vez el único parentesco de Butor con el autor de *Ulises*, a pesar de los puntos de contacto que algunos críticos han querido encontrarle. Tal vez sugestionados por el conocimiento que de Joyce demuestra tener Butor (véase su ensayo ESQUISSE D'UN SEUIL POR FINNEGAN, N.R.F., diciembre, 1957). Porque si bien es cierto que algunos de los temas esenciales de Joyce le preocupan técnicamente, y se nota que ha rastreado en ellos con frecuencia, fuera de algunas extravagancias de sintaxis y disposición ortográfica, sus afinidades no van más allá.

* * *

EL EMPLEO DEL TIEMPO podría decirse que explica un duelo entre un hombre y una ciudad. Los dos protagonistas principales son Jacques Revel, joven francés que va a cumplir una estadía de un año en Inglaterra, para perfeccionarse en una vaga profesión burocrática, y Bleston, típica ciudad inglesa que en la realidad podría llamarse Manchester o Sheffield, con su lluvia, su niebla, su hollín, su comida insípida, su gente fría, estirada, mortecina... Pero esta ciudad cobra en el relato una apariencia mítica. Poco a poco va configurando el laberinto en el que Jacques se pierde a pesar de los planos que compra y que tiene permanentemente tendidos sobre la cama, a pesar del lento y minucioso relato de sus días, que escribe angustiosamente para obtener puntos de referencia, para encender frágiles lucecillas que lo orienten en la noche. Porque lo nocturno en otra de las armas de la ciudad contra el hombre: esos repentinos crepúsculos provocados por la niebla desatada, por la insistente lluvia; esas inacabables noches de invierno, apenas separadas unas de otras por una débil cuchillada de indefinible claridad. Y por las imágenes de otros paisajes más claros y diáfanos vistos semana tras semana en el cine, único lugar de evasión en toda la ciudad. Durante muchos días será un documental sobre Creta el que hará que Jacques pueda comparar toda la estulticia y la frialdad de la ciudad inglesa con el luminoso ámbito mediterráneo.

Todo el relato se desarrolla en un *tempo* lentísimo, moroso, con sorpresivos saltos atrás, arbitrarias interposiciones y disquisiciones marginales que obligan al lector a un permanente trasiego de la memoria, a un esfuerzo suplementario por mantener unidos los hilos de la trama, que constantemente se dispersan, como al influjo maléfico de la absurda disposición urbanística de la ciudad. Porque está decidido, desde el principio, el duelo entre Bleston y Jacques. Así lo explica éste al comenzar su diario: "Desde los primeros momentos me pareció esta ciudad hostil, desagradable, falsa como un terreno pantanoso, pero en el transcurso de esas rutinarias semanas, mientras poco a poco sentía cómo se deslizaba su humor en mi sangre, ciñéndome con sus lazos, mientras mi presente perdía su proa y me vencía la amnesia, se fue desarrollando sordamente este apasionado odio, que es en parte, no me cabe duda, un efecto de su contaminación, este odio en cierto modo personal...".

A partir de aquí nos introducimos en el denodado combate de un hombre contra un maleficio.

Es imaginable que el combate lo gana el monstruo. Bleston, ciudad - símbolo, es indestructible, como el mal. En los cristales de su catedral antigua están exaltados Caín y su prole. Así el autor nos remite a los orígenes, a un drama viejo como el mundo, que se repite en el tiempo, que es el Tiempo mismo devorando toda vida, toda juventud, toda alegría. Abordamos, así, el plano metafísico de esta novela, su entrañable realidad, esa realidad a la que llega el protagonista tras su obsesivo merodeo y que es la que importa verdaderamente, porque todo lo otro es la apariencia que la oculta, la anécdota equívoca, el episodio que confunde las pistas. Anécdotas y episodios se interpolan en el libro, le dan volumen, permiten la aparición de esos personajes secundarios que se llaman James, Georges, Rose, Ann, Horace, y que sólo contribuyen a definir más concretamente la secreta y violenta angustia del protagonista. Esa angustia que percibimos ya a la llegada de Jacques a Bleston y que se mantiene, punzante y abierta como una herida, hasta el final del libro, hasta la huída desamparada y melancólica del personaje hacia la liberación, ya instalado en el tren del regreso, exactamente un año después.

Sin duda, esta novela de Butor es de las que difícilmente aceptan ser explicadas someramente. En primer lugar, cuando acaba, queda la sospecha de un final frustrado. Probablemente sea insuficiente una sola lectura para extraer de ella toda su significación. Deja, sin embargo, la certeza de la obra sólidamente construída a pesar de ciertas repeticiones —tal vez buscadas—y a pesar de ciertos abusos de la imagen que en tantas páginas acercan su lenguaje al de la poesía. Precisamente es ese parentesco con la poesía el que mayormente contribuye a desconcertarnos ante ciertos pasajes, el que evita una inmediata comprensión de los mismos, el que nos escamotea de alguna manera el *sentido* del relato. Hay que penetrarlo, como todo mito. Pero ese acercamiento a la poesía realza y embellece constantemente la descripción y hace que algunas páginas se conviertan en aisladas y pequeñas obras maestras.

* * *

En LA MODIFICATION también el Tiempo tiene una importancia vital en el desarrollo del relato. El destino de un hombre se juega en un solo día a través de un viaje de París a Roma. Se dice que, en el incierto minuto último del que se está ahogando, desfila toda su vida por su memoria. Durante las veinticuatro horas del trayecto París - Roma, Leon Delmont ve desfilar, al mismo tiempo que nocturnas estaciones bajo la lluvia, todo el período de su vida adulta. Aquí estamos lejos de la grandeza de aquella pugna entre un hombre joven contra una ciudad inmensa y sombría. El conflicto es más pronto sórdido. Un hombre se debate contra la soledad, contra el mecanismo de una vida ordenada y sin placeres, en un hogar cómodo al lado de una esposa cuyo amor ha perdido. Durante dos años, por razones de la función que ocupa como gerente de una casa italiana fabricante de máquinas de oficina, viaja todos los meses a Roma. Allí conoce a Cecilia y nace un amorío que poco a poco se convierte en eso que los franceses llaman una "liaison". Pero al final, claro está, hay algo más. Y al descubrimiento de ese "algo más" contribuye

(Pasa a la pág. 9)

Michel Butor

(Viene de la pág. 8)

el largo viaje de Leon Delmont en el expreso París - Roma.

Lo primero que llama la atención es la forma en que Butor comienza su novela: "Usted ha puesto al pie izquierdo sobre la ranura de cobre...". Ese "usted" es el protagonista del relato, del que llegaremos a saberlo todo mediante la explicación lenta, monótona, dada por una voz impersonal y ausente que va descifrando para nosotros el pensamiento, los gestos, las sensaciones del personaje. Así descubriremos su mundo y su drama propio, no a través de una confesión directa, de un monólogo prolongado y difuso, sino por mediación de un relator indiscernible del que sólo nos llega la voz. Esa voz va penetrando reconditeces, taladrando el alma del personaje hasta hacerla aparecer desnuda y lúcida, segura al fin, aunque lacerada y vencida. Si en "La Caída", de Camus, el interlocutor de Clamence llega a imponer su presencia sin aparecer una sola vez, en LA MODIFICATION esa voz inquisitiva llega a adquirir el volumen de un fiscal despiadado.

Porque se trata de convencer al protagonista de que no sólo en París está eternamente lo gris puntuado por la lluvia. En la manera que tiene Butor de ambientar sus tipos parece como si la claridad y la dicha fueran siempre algo en el recuerdo, no en la realidad. Cecilia y Roma a lo lejos, en el sol. Claro que lo otro es lo cotidiano, y Cecilia y Roma lo furtivo, lo breve, lo efímero, que al pasar se instala en el recuerdo creando imágenes deformadas. Tras estas imágenes Leon Delmont va en el expreso. A su partida de París está dispuesto a romper su rutina diaria, su matrimonio, todo cuanto lo ata a una vida sin estímulos. Y, durante el trayecto, esa decisión se frustra. Cecilia adquiere, en gran parte, el visaje de Roma, sólo es concebible allí, en el sol y la alegría fugaces. En París y en la vida diaria no podría ser más que como su propia mujer, gris y preocupada por pequeñeces grises. Ya tiene pruebas de ello. En realidad, su decisión sólo podía tener como resultado el aniquilamiento de la última esperanza, la esperanza de esos pocos días mensuales de felicidad en Roma.

Pero, ¿en qué medida, después de llegar a esta conclusión, podría volverse atrás, dejarlo todo como antes? Ahora tiene la seguridad de su cobardía, de su íntima decrepitud. Sabe que cuanto le ocurre no es fortuito, es irremediable. Está frente a la devastación del tiempo. ¿Puede ocultarle esta derrota a su amante, volver a ella como si nada hubiera ocurrido? Ella lo leería en su rostro de inmediato. Además, también sabe ya que, sin Roma, ella carece de sus prestigios de mito, y entonces aparece como una mujer más en el mundo sin color de cada día. Así resulta que sólo le queda el recurso de un regreso no sólo a París y a la vida ordinaria, sino a su mujer y a la esperanza de una felicidad una vez compartida y rota, tal vez sin que él quiera reconocerlo, para siempre. Y ahí está la modificación, una modificación profunda y dramática en el espíritu de un hombre perturbado por una pasión que sólo era, a la postre, la nostalgia de la juventud perdida.

Así, pues, lo que podía haber quedado en la aventura banal de un hombre de negocios en una ciudad pintoresca, adquiere los relieves del drama por el singular tratamiento del arte. En la medida en que esa banalidad anecdótica ha sido transcendida, hasta convertirse en peripecia humana, el escritor triunfa. No sólo es la voluntad de estilo nuevo y hasta cierto punto desconcertante lo que Butor nos propone en sus novelas, sino esa experiencia particular de sus personajes que los hace apasionantes y únicos, verdadera condición de la obra literaria.

BENITO MILLA.

Librería alfa

OBRAS DE DIVULGACION CULTURAL

Compendios de Iniciación Cultural

Editorial NOVA

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

Biblioteca del Hombre Contemporáneo

Editorial Paidós

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

Colección Antologías Universales

Editorial Américalee

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

Colección Manuales

Editorial Vergara

Maurice Debesse: LA ADOLESCENCIA - A. Burloud: LA PSICOLOGIA DE LA SENSIBILIDAD - Jean Walh: LAS FILOSOFIAS DE LA EXISTENCIA - R. Triollais: LA QUIMICA ORGANICA - G. T. Guilbaud: LA CIBERNETICA - J. Rudel: TECNICA DE LA PINTURA - H. Baruk: LA PSIQUIATRIA SOCIAL - R. Bloch: LOS ORIGENES DE ROMA - G. Palmade: LA PSICOTERAPIA - F. Baud: LAS RELACIONES HUMANAS.

Pedidos a Librería ALFA, Distribuidores

Ciudadela 1389 - Montevideo

"Cincuenta años de Arte Moderno"

(Viene de la pág. 20)

turismo en Italia.

El Cubismo pondrá un dique de contención a este pathos individualista, amando la regla que corrige la emoción (Braque), que retomado y agudizado por Malevitch derivará al Constructivismo y por Larionov al Suprematismo.

El sueño y las imágenes oníricas crean musas inquietantes en los metafísicos italianos (De Chirico, Carrá y Morandi), mientras el Dadaísmo estalla simultáneamente en los lugares más diversos: París y New York, Zurich y Berlín. El Surrealismo continúa su labor iconoclasta, que aún hoy permanece vigente.

Los ingenuistas y los realistas socialistas constituyen la otra cara de la moneda, afirmando la imagen material, en un empirismo ingenuo de neto cuño positivista.

El arte astracto intenta saltar del modelo al origen primero (Klee), donde el color sea forma y tema (Delaunay), en la más extraordinaria aventura por suprimir de la plástica todo elemento de representación exterior y expresar el mundo íntimo del hombre. Los concretos, a través de Mondrian, retomarán la raíz tradicional al establecer el nexo de unión entre el hombre y su medio.

Un último florecer del dadaísmo bajo la máscara del informalismo, plantea la interrogante, sobre cuál ha de ser —en el contradictorio panorama del arte plástico— la más fecunda corriente, que pueda mantenerse más allá de 50 años. Pero esta es otra historia.

En la escultura el proceso es similar aunque más breve. Se parte de Rodin, Renoir, Despiau y Maillol, se llega al cubismo de Duchamp Villon y de aquí se dividen los caminos: Germaine Richier, Brancusi, Gabo, Calder, Moore, Max Bill y toda una secuela de talentos que derivan de ellos y renuevan la creación escultórica.

Hemos preferido un método de exposición no habitual en nosotros, como es el seguido con respecto a la muestra de Bruselas. El material es tan vasto que merece un estudio detenido, que aquí es imposible. Y la oportunidad que ofrece Bruselas al estudioso del arte contemporáneo, es realmente excepcional, como para desaprovecharla. Por ello sólo, hay que felicitarse que en medio de una *feria de la neurosis* exista un oasis tan sólido y fecundo como el que constituye "Cincuenta años de arte moderno".

NELSON DI MAGGIO.

CONFUSION

por Julio Barreiro

Nació en Montevideo en 1922. A los 13 años empezó a trabajar y a los 18 sus estudios secundarios. Terminó en el Liceo Nocturno el Bachillerato de Derecho. Sus primeros escritos fueron para la prensa independiente. Gran influencia de la Biblia y de las obras de Unamuno. Sus primeros libros fueron de cuentos para niños. Cuentos para "mayores" fueron publicados en "Marcha" y "Mundo Uruguayo". Su primer intento teatral fué representado por un grupo de estudiantes. Hizo un viaje a Europa por cuatro meses designado para representar a la juventud evangélica del Rio de la Plata en una reunión mundial. En 1950 ingresa al Profesorado. En 1952 obtiene el Premio del Ministerio de Instrucción Pública por su primer novela para niños: LAS AVENTURAS DE JUAN PLATITA. Y en 1954 el Primer Premio en el Concurso de Cuentos organizado por el Centro de Estudiantes de Derecho, con Espínola, Real de Azúa y Bordoli en el Jurado. Siguió publicando cuentos para niños y volvió a su viejo amor, el teatro, con CONFUSION, obra de la que damos en este número una escena y que será representada en breve por el elenco de EL GALPON.

CUADRO SEGUNDO

Durante las vacaciones de julio. Patio del Liceo. En un salón de clase, sobre la izquierda está funcionando un tribunal examinador. Se ve a Rosa terminando un trabajo escrito. Su actitud denota nerviosidad. El Profesor de Matemáticas, se pasea indiferente, por el salón, fumando. El segundo examinador esta sentado frente a la mesa, leyendo el diario. La Secretaria entra, hace una consulta con el profesor, quien le da instrucciones y vuelve a salir. En el patio hay un numeroso grupo de estudiantes entre los que se encuentran Luis, el Gordo, González y otros. Entre ellos no deben figurar ni Martínez, ni Benedetto, ni Laura. Los muchachos se acercan a menudo hasta el salón, hacen comentarios, forman corrillos.

Escena 1ª

EL GORDO.— Ché! Esto es un relajo... un relajo vivo... Fijáte, no consiguen al tercero... *(La Secretaria pasa al lado de los muchachos, nerviosa, consultando papeles).*

GONZALEZ.— Y para qué le hicieron hacer el escrito, entonces, pssst... para qué?

ESTUDIANTE PRIMERO.— Decime pimpollito, vos viste alguna vez una mesa de examen que funcionase bien... La viste? Cuando la veas me avisás, eh?

ESTUDIANTE SEGUNDO.— Bueno, pero por lo menos en Diciembre están todos...

CHICA DE AZUL.— Qué más remedio... Tienen que estar... Y con todo...

CHICA DE VERDE.— Y eso que a la señora no le gustan estas cosas... Encontrarán al otro?

ESTUDIANTE PRIMERO.— Y si no lo encuentran?

EL GORDO.— Clavado que te llaman a vos... No te gustaría examinar a Rosa? *(Risas en el grupo)*

CHICA DE NEGRO.— Pobre Rosa! Porque mirá que está nerviosa... Hace tiempo que no la veía tan nerviosa... Te digo el problema que le pusieron no era difícil.

GONZALEZ.— *(Riendo)* Ché, Luis... vos le hiciste algo para que viniese así al examen?

LUIS.— *(Brusco)* Te querés callar cara... cara de ropero... Te rompo todo si te metés otra vez...

GONZALEZ.— *(Amoscado)* Bueno, ché, está bien... *(Al Gordo)* Miralo al señor... desde cuando se ha puesto así...?

EL GORDO.— Y bueno, dejalo... Además no te olvides que si Rosa pierde este examen pierde el año... Mira, mira, ahí vuelve la secretaria... A ver que pasó...

(La Secretaria agitada vuelve a entrar en el salón)

Escena 2ª

EN EL SALON DE CLASE: El Prof. de Mat. - El Segundo Exam. - La Secretaria - Rosa.

EL SEGUNDO EXAMINADOR.— *(En el momento en que entra la Secretaria y mientras dobla el diario)* Pero que batacazo el domingo, eh?

EL PROF. DE MAT.— El domingo? Qué pasó?

EL SEG. EXAM.— Como que pasó? Su cuadrito... Defensor... No se me haga el modesto eh? Ud. fué?

EL PROF. DE MAT.— Me lo iba a perder... *(con satisfacción)* Le dimos una a Peñarol que se la va a acordar por todo el año... por todo el año... Y eso que dejé la Directiva...

EL SEG. EXAM.— Dejó la Directiva?... No sabía... Hace mucho?

EL PROF. DE MAT.— Sí, desde el año pasado... No se puede... Mire, el fútbol es otra de las calamidades de este país... *(Riendo)* Que queda para el Colegiado eh? *(Viendo a la Secretaria que está esperando detrás suyo)* Sí, señorita..., lo encontraron?

LA SECRETARIA.— No señor, no lo podemos ubicar.

EL PROF. DE MAT.— A este tampoco? Caramba... Qué hacen Uds. con las citaciones?

LA SECRETARIA.— Ud. sabe señor que llegan siempre en tiempo... Pero en las vacaciones de Julio...

EL SEG. EXAM.— *(Dando vuelta el diario)* Sí, claro... hay que echarle sal en la cola a la gente...

LA SECRETARIA... es muy difícil conseguir a la gente...

EL PROF. DE MAT.— Bueno, yo no pienso suspender... Que alguien después, firme las actas...

LA SECRETARIA.— Señor... Ud. sabe que eso a la señora...

EL PROF. DE MAT.— Sí, ya sé que no le gusta... Bueno, que venga ella a integrar la mesa...

LA SECRETARIA.— No es su materia, señor.

EL PROF. DE MAT.— *(Fastidiado)* Entonces que me mande al Bedel...! Es lo que faltaba... *(Dirigiéndose al Seg. Exam. que se encoge de hombros y sigue leyendo el diario)* No le parece? Y sino... mire... ahora es en serio... dígale a la señora que digo yo... entiende, no?... que digo yo que la mesa la integramos con Ud. Yo me responsabilizo... Después veremos que hacemos con las actas.

LA SECRETARIA.— Está bien señor. Vuelvo enseguida...

EL PROF. DE MAT.— Adonde vamos a parar si seguimos así? Seguro, todo el mundo le saca el cuerpo a los examenes de Julio. Siempre me agarran a mí... Pero ya lo dije... Lo dije y nunca lo hago... Un día no me van a ver en todas las vacaciones... Seguro hay gente que no le importa nada la multa... prefieren la multa antes que venir acá. Los colegas... los estudiantes... que se embromen... Adonde vamos a parar?

EL SEG. EXAM.— Y eso que esta Directora se preocupa bastante por este problema... Hay otros lados que ya le digo... Ud. los conoce bien...

EL PROF. DE MAT.— Si podré conocerlos... *(Pausa breve)*

EL SEG. EXAM.— Habrá terminado la fulanita?

EL PROF. DE MAT.— Y... ya es la hora, verdad?

EL SEG. EXAM.— Qué tal es?

EL PROF. DE MAT.— Mire... yo no sé bien... El año pasado fué bastante pobre... Casi una calamidad... En clase es una alumna difícil... Yo que sé... Debe tener algunos problemas...

EL SEG. EXAM.— Que problemas pueden tener... Si es la edad mas feliz... Lo que pasa es que estudian cada vez menos... se lo quieren llevar todo de arriba...

EL PROF. DE MAT.— Y si... algo de eso hay, no cabe duda... Este año al principio reaccionó algo... parecía que la cosa iba a marchar... pero después se vino abajo otra vez...

EL SEG. EXAM.— Y bueno... será cuestión de exigirle, verdad? No se lo van a llevar de arriba... Secundaria no es para todos. Si no sirve, paciencia... a otra cosa... Ah, sí! Ese es mi criterio... A esta gente hay que darle duro sino... adonde vamos a parar...

EL PROF. DE MAT.— Ahora... a mi me parece que sí, que algunos problemas debe tener... La que debe saberlo bien es la señora... El otro día... Pero mire me parece que terminó...

ROSA.— *(Que ha terminado su trabajo)* Terminé, señor...

EL PROF. DE MAT.— Bien, señorita... Póngalo adentro del sobre... *(Rosa escribe el sobre apoyándose en la mesa de examen. El Seg. Exam. repara en ella y comienza a observarla)* Puede retirarse señorita. *(Rosa entrega el sobre. Se retira, nerviosa, seguida por la mirada del Seg. Exam. Se cruza con la Secretaria, que entra al salón)*

LA SECRETARIA.— Hablé con la señora...

EL PROF. DE MAT.— *(Pasándole el sobre con el trabajo al Seg. Exam.)* Y...?

LA SECRETARIA.— Bueno... dice que resuelva lo que a Ud. le parezca mejor.

EL PROF. DE MAT.— Hágame el favor, entonces... Quiere hacer las actas?

Escena 3ª

(EN EL PATIO) — Varios alumnos - Luis - Rosa

LOS ESTUDIANTES.— *(Rodeando a Rosa)* Y...? Como te fué? Lo terminaste?

ROSA.— *(Nerviosa, mordiendo la punta del pañuelo)* No sé... no sé... Me parece que me fué mal...

CHICA DE NEGRO.— El problema era bravísimo... Yo lo ví... Pero no te preocupes... Sabés que igual te queda la chance del oral.

ROSA.— No... no me queda nada... Soné estoy segura...

EL GORDO.— Che Rosa,... No seas tan alegre!

ROSA.— Qué querés... No ves que no lo terminé el problema...! No lo terminé!

LUIS.— Bueno, ché, se acabó! A dejarla en paz! Vení, sentate

CHICA DE AZUL.— Sí, Luis tiene razón, a dejarla en paz...

GONZALEZ.— Seguro, así está tranquila para el oral... *(Le hacen camino y la acompañan hasta un banco donde se sienta junto a Luis)*

LUIS.— Bueno, calmate... tenés que ir tranquila al oral...

ROSA.— Sí, Luis, sí... Pero... y si pierdo? Luis! Si pierdo?

LUIS.— *(También nervioso)* No vas a perder te digo... que caramba! No van a ser tan energúmenos... Son un bollo estos exámenes...

ROSA.— Sí, pero si pierdo ahora... adiós, pierdo todo... Se acabó el año... Ay, Luis... Luis... *(Le toma la mano)*

Escena 4ª

(EN EL SALON) — El Prof. de Mat. - El Seg. Exam. - La Secretaria

EL PROF. DE MAT.— *(Moviendo la cabeza)* Hay que embromarse... Toda la mañana perdida... Suerte que me tuve que quedar en Montevideo esta vez.

EL SEG. EXAM.— *(Mientras revisa el trabajo)* Que me dice del asunto de la Contaduría?

EL PROF. DE MAT.— Es una verguenza!

EL SEG. EXAM.— Han retenido algunas partidas... Ahora nos pagan Mayo. De Junio no sabemos ni un pito... Y yo tengo informes que para Setiembre... zás, damos quiebra! No hay mas plata!

EL PROF. DE MAT.— Plata? Lo que no hay es decencia!

EL SEG. EXAM.— Como quiera llamarle... La cosa es que quedamos de a pie. Mire... *(Suspende la corrección)* A mi me deben todavía seis suplencias en el Vázquez... Así, como lo oye! Seis suplencias! Las vengo arrastrando desde el 54... Y si me pongo a hacer números... Pero mire... es fácil... *(Hace un cálculo rápido en el sobre del examen)* Ochocientos... noventa... Novecientos sesenta pesos... Que me dice? ¡Novecientos sesenta pesos!

EL PROF. DE MAT.— *(Comenta tranquilo mientras fuma)* Esto ya no lo arregla nadie. Es lo que yo siempre digo... Mejor que se venga abajo de una vez...

EL SEG. EXAM.— *(Continúa corrigiendo)* Pero Ud. sabe lo que son novecientos sesenta pesos... *(Pausa. Refiriéndose al examen)* Pero esto es una calamidad. Una calamidad...! Mire, mire esto... *(Le pasa la hoja al Prof.)*

EL PROF. DE MAT.— *(Revisándola rápidamente)* Sí... está mal... Y además no lo terminó... ¡Qué chiquilina!

EL SEG. EXAM.— Para mi con esto ya está liquidada...

EL PROF. DE MAT.— *(Suspirando)* Bueno, vamos a ver el oral... *(A la Secretaria)* Señorita, quiere llamarla por favor? *(La Secretaria se levanta para llamar a Rosa)* Quiere examinarla Ud. primero?

EL SEG. EXAM.— Si, creo que esto va a ser rápido...

EL PROF. DE MAT.— Pero, mire... Vamos a hacer una cosa... Pongale un problema fácil... Está muy nerviosa... Si no está preparada, igual pierde... No le parece?

EL SEG. EXAM.— Bueno... como Ud. quiera...

Escena 5ª

(EN EL SALON) — Los nombrados - Rosa - Estudiantes

La Secretaria llama a Rosa con deferencia e inspirándole confianza. Los estudiantes se acercan más al salón. Algunos entran y se sientan en los bancos, para escuchar el examen. La mayoría entre quienes está Luis, se quedan en el patio mirando el examen.

EL SEG. EXAM.— Pase al pizarrón señorita. Escriba la siguiente ecuación: x dos, menos 5 x, mas 6, igual cero. *(Rosa con trazos nerviosos escribe)* Bien... ahora, puede Ud. decirme si esa ecuación tiene raíces reales? *(Rosa no puede contestar. Silencio. Vacilaciones, con la mirada fija en pizarrón)* Señorita... dígame... no recuerda el método para determinar si una ecuación tiene raices reales?

ROSA.— *(Vacilando)* Estudiar... estudiar el discriminante.

EL SEG. EXAM.— Bien, correcto. Escriba entonces el discriminante.

(Rosa escribe equivocadamente

Los alumnos en el patio hacen comentarios en voz baja, indicando que se ha equivocado y lamentándolo)

EL SEG. EXAM.— No, señorita, no. Ud. está confundiendo. Esa fórmula es la que se utiliza para hallar las raíces de la ecuación. Por favor, señorita... Trate de contestar bien. Mas fácil no puede ser la pregunta. *(Severo)* A ver... a ver...

ROSA.— *(Gestos. Se acuerda)* Ah, sí... sí, es cierto, señor, me equivoqué... *(Borra lo escrito)* Es así: *(Escribe solamente* b^2 - 4ac)

EL SEG. EXAM.— Ahora sí... ahora va bien. Continúe.

ROSA.— *(Escribe pensando mucho*: 5 — 4 x 6 = 1) El discriminante vale 1.

EL SEG. EXAM.— Bien. Y si el discriminante vale 1, como son las raíces?

ROSA.— *(Luego de pensar un rato)* No sé... nosé, señor... No puedo.

Escena 6ª

(EN EL PATIO) — Algunos estudiantes - Luis

(Mientras se desarrolla esta escena, en el salón prosigue el examen, por parte del Seg. Exam. y aunque no se oyen las voces, se ve que Rosa está escribiendo en el pizarrón una progresión aritmética y que luego se da vuelta para contestar a las preguntas. La progresión es: ÷ 1, 4, 7...)

LUIS.— Puuucha! Será posible? Que mala suerte! Yo no sé lo que le pasa... Ayer estaba lo mas bien... Y hoy, mirá lo que hace, mirá...

ESTUDIANTE PRIMERO.— Verdad, ché... Hay que reconocer que la pregunta fué fácil... Claro, sabes lo que pasa... fijate el tipo que la examina... el coso ese... de donde es?

ESTUDIANTE SEGUNDO.— No sé... Dicen que da clases en el Vázquez.

ESTUDIANTE PRIMERO.— Bueno, fijate... que cara de vinagre. Como querés que le vaya bien... Si parece que te estuviera prontuariando en vez de preguntarte por unos numeritos... Yo no sé... hay cada tipo que en vez de profesores debían ser guardas de la AMDET, deberían...

ESTUDIANTE SEGUNDO.— Ojalá la largue pronto... A lo mejor con el viejo le va mejor.

LUIS.— *(Rogando)* Dale, Rosa... Rosita, dale... tenemos que salir de esta... *(Con angustia)* Tenemos que salvarnos, Rosita,... Rosa!

Escena 7ª

(EN EL SALON)

EL SEG. EXAM.— Bueno señorita... *(Severo)* No se acuerda? Es muy fácil señorita! Le repito la pregunta y piense. Piense! Cuál es el noveno término de esa progresión?

ROSA.— *(Comienza a escribir)* Creo que la fórmula es: 1 = a + r (n...) *(No termina de escribir)*

EL SEG. EXAM.— Pero, señorita... Si no se acuerda de memoria, razone...! *(El Prof. de Mat. le toca el brazo)*

EL PROF. DE MAT.— Bueno señorita, vamos a otra cosa. Vamos a ver... *(Con benevolencia luego de una pausa)* Escriba por favor:

$$x + y = 3$$
$$2x - y = 3$$

Podría Ud. resolverme gráficamente ese sistema?

ROSA.— Sí, señor... sí. *(No muy segura comienza a dibujar los ejes*

| Y
x,———|———x
| Y'

EL PROF. DE MAT.— Bien, bien... Ahora, cuál es la representación gráfica de la primera ecuación?

ROSA.— *(Muy nerviosa. Después de mirar el pizarrón un rato)* No puedo, señor... no sé, no puedo... Me permite, me puedo ir...?

EL PROF. DE MAT.— *(Sorprendido al igual que el Seg. Exam. y la Secretaria que mira a Rosa con simpatía)* Pero... bueno, sí, puede irse... terminó su exámen.

(Rosa sale del salón, tapándose la cara con las manos y es rodeada por sus compañeros que la ayudan a sentarse en un banco y tratan de conformarla)

EL SEG. EXAM.— Pero esto es inaudito! Una verdadera calamidad. Ni siquiera sabe defenderse.

EL PROF. DE MAT.— Realmente, estoy sorprendido con el final... No ha hecho nada... Bueno... que resolvemos?

EL SEG. EXAM.— Que resolvemos? Es bien clara la situación, me parece!

EL PROF. DE MAT.— Sí, desde luego, no podemos... A ver el escrito? *(Vuelve a revisar el trabajo escrito)*

LA SECRETARIA.— A mí me parece... No sé si mi opinión sirve para algo... Pero esta chica hace tiempo que anda mal... muy mal. Tiene graves problemas en la casa... y ella misma... bueno, que se yo... en fin, que no me parece que estuviera en condiciones normales para dar este examen. La que la conoce mejor es la señora...

EL SEG. EXAM.— Un examen es un examen! No tiene nada que ver con los problemas personales del alumno, si es que los tiene...! Además el Liceo no es una clínica...

EL PROF. DE MAT.— *(Que terminó de revisar el escrito)* Sí, realmente no hay compostura... No hay nada que hacerle... No acertó ni una pregunta... Bueno... que hacemos?

EL SEG. EXAM.— Ud. lo ha dicho: no acertó una sola pregunta! No le haría mal darlo otra vez...

EL PROF. DE MAT.— Claro, pierde el año, si la reprobamos...

EL SEG. EXAM.— Y no es mejor para ella, que seguir así en Cuarto o ir así a Preparatorios...? Seguro, después allá nos quejamos de que traen poca base del Liceo. La preparación científica de nuestros alumnos es...

EL PROF. DE MAT.— *(Interrumpiéndolo)* No hay más remedio! Debemos reprobarla. Bueno, aplazada, entonces!

(La Secretaria termina las actas, y prepara el Carnet del alumno, mientras los profesores se levantan, hacen algunos comentarios y firman las actas, disponiéndose para salir al patio).

Escena 8ª

(EN EL PATIO) — La Secretaria - Estudiantes - Luis - Rosa - Luego los dos profesores

LUIS.— Vamos... basta ya! Mira, te van a dar el fallo. Te juego que salvaste... No ves que discutieron mucho? El viejo te quería ayudar, acordate... Si hubieras perdido te hubieran dado el fallo enseguida...

LA SECRETARIA.— *(Desde la puerta del salón, con deferencia)* Rosa...

ROSA.— *(Se adelanta, anhelante)* Sí!

(Pasa a la pág. 18)

La Temporada Musical

por Hugo Garcia Robles

Hasta el momento de escribir estas líneas (1º de junio), pocas horas después del último concierto de la Filarmónica de Nueva York, la temporada ha brindado interesantes audiciones, flojos programas y amplias controversias. Queremos intervenir en estas últimas con nuestra modesta opinión y repasar rápidamente lo escuchado hasta la fecha.

DIRECTORES

En la esfera del SODRE, rubro directores, debemos señalar el mérito de *Walter Goehr* en estrenar algunas obras. La 5ª Sinfonía del checo Martinú, una composición monocorde, de rítmica obsesiva pero interesante pese a su gris uniformidad, que llena los tres movimientos que la forman. La Obertura "Tanglewood" de Serebrier demostró que el joven músico ha asimilado rápidamente el estilo macizo y pomposo de las instrumentaciones norteamericanas (Copland, Barber) pero que todavía debe buscar más sustancia e ideas para llenar esos moldes. La 2ª audición dada por Goehr de "La Ascensión" de Olivier M ssiaen (la estrenó Castro) confirmó que es una obra honda e intensa. Pocas veces se halla el oyente ante un lenguaje tan rico, de una emotividad tan grande, mística concretamente, y que por otra parte esté tan pertrechado en lo técnico. Hay allí maravillas de timbre y forma, infinidad de sutilezas de armonización que no se agotan en un mero oficio. Olivier Messiaen debe ser oído más a menudo.

Walter Goehr como director nos pareció evidentemente ausente o equivocadamente presente en Beethoven, Mendelssohn, Mussorgsky. Correcto en las versiones de música más reciente.

Juan José Castro vuelve a nosotros con una musicalidad más refinada cada vez, con un estilo interpretativo de alto vuelo lírico y serenidad. Se detiene en pormenorizados análisis de las obras más transitadas ("Escocesa" de Mendelssohn, 1ª de Brahms) descubriendo detalles de nueva belleza y poniendo en todo un rigor admirable de respeto a la empresa artística que tiene entre manos. Recordamos especialmente "Al Santo Sepolcro" de Vivaldi, hecho con unas cuerdas empastadas y afinadas como nunca, que fue una maravilla de serenidad meditativa y recogimiento. La frialdad del público con esta versión justifica tal vez lo que decimos: no hubo énfasis ni contrastes efectistas que movieran al aplauso.

Castro, como de costumbre, estrenó. La "Sinfonietta" de Hindemith y el "Salmo 102" para soprano, coro y orquesta de Tosar. La obra de Hindemith nos pareció ligera, frívola, demostración del juego contrapuntístico a que nos tiene habituado. La obra de Tosar merece en cambio otro juicio. Vamos a tratar de darlo.

CULMINACION DE TOSAR

Entendemos que el "Salmo 102" constituye un acontecimiento de importancia vital para la música de todo el continente. No hemos escuchado obra alguna de compositor americano que se acerque en sentido dramático, en fuerza expresiva y riqueza sabiamente concisa de ideas. Toda la obra testimonia una madurez de pensamiento y forma que la colocan en un plano de jerarquía universal. Con una sola audición realmente emocionante, sólo podemos señalar algunas impresiones, arriesgadas tal vez. La forma parece clara: una exposición instrumental a cargo de la cuerda grave a la que se van sumando la madera y el metal, prepara la entrada de las voces. El coro, contrapunteado sobriamente tiene verdadera grandeza dramática y cierta contenida nobleza que contrasta con el tratamiento dado a la parte de soprano solista. Este arriscado papel muy bien encarado por Raquel Adonaylo, está, en sus extraños melismas, muy cerca de un expresionismo a lo Berg, con sus abundantes y torturados "climax".

La obra transcurre como una unidad perfectamente estructurada que va desenvolviendo con sentido lógico sus posibilidades de desarrollo hacia un final culminante. Este final en poderoso "tutti" afirma su vocación dramática, ya que pese a su dinámica no es lo que se llama habitualmente un final brillante o de efecto.

Queremos señalar con especial cuidado la escritura de la batería. Es un tratamiento sin duda virtuoso, pero con una trascendencia de subrayado dramático de un texto o una idea, nada comunes. Este es uno de los puntos concretos y aislados que justifican la opinión de hallarnos ante un hecho memorable para la música de América. Castro puso su maestría en esta jornada, una más de las que acostumbra, y triunfó. Se impuso conduciendo a la sensibilidad rebelde de nuestro público el mensaje rico en sustancias de la obra, haciendo imperioso atender lo que sonaba en la sala.

SOLISTAS

Actuaron Kogan, R. Adonaylo y Luis Batlle Ibáñez.

Creemos que no oiremos nada parecido a Kogan en lo que queda de la temporada, a menos que llegara de improviso David Oistraj o I. Stern. Leonid Kogan impresiona como el artista ideal, perfecto, equilibrado en todas sus virtudes: afinación, timbre, interpretación. Suena tan bien en el monumento barroco de la "Chacona" de Bach como en los "Caprichos vascos" de Sarasate. Enfrenta con la misma calidad interpretativa la oscura sonata Nº 1 de Prokofiev como diseña una Habanera de Saint Saens de inaudita elegancia y color de sonido.

Raquel Adonaylo estuvo impecable como decimos antes en el "Salmo", obra poco apta para el triunfo fácil y de increíble dificultad de canto. Fue en cambio poco lucida la labor de Batlle Ibáñez en la obra de Liszt. El pianismo trascendental se adecúa poco a su temperamento, más cerca de obras menos ampulosas de formas.

LA FILARMONICA DE NUEVA YORK

Ante todo corresponde declarar la admirable perfección de esta verdadera máquina de hacer música. En la Filarmónica de Nueva York todo es de primera calidad: desde los instrumentos hasta los instrumentistas. Sin embargo ha dejado en nosotros una impresión de insatisfacción en cierto sentido y de desorientación, porque la verdad es que se nos ha hecho difícil explicar esta disconformidad. Parece ser que, pese a que esta orquesta suena espléndidamente (su cuerda toda es un solo arco, maderas pastosas y metales brillantes) no suena con belleza verdadera; el calificativo que acude a nombrarla está más cerca de lo asombroso que de lo sutil, más en el terreno de lo poderoso que en el de ciertas calidades musicales de viejo cuño pero no envejecidas.

Con estas afirmaciones estamos pisando ya el campo de los directores que la condujeron, y el sayo le cae especialmente a Leonard Bernstein, eléctrica personalidad americana. Pero creemos que aunque la dirección es responsable de lo que hace la orquesta, hay en este caso motivos fundados para sospechar que un bienentendido previo hace corresponder a la Filarmónica con Bernstein y en menor grado con Mitropoulos. Parecería que el espíritu de perfección mecánica y eficiencia personal, constituyen el espíritu de cuerpo de este organismo. Sus integrantes se sujetan rigurosamente a la superficie musical, a la notación, a la lectura impecable de esa notación sin estar ellos mismos como hombres en ese acto para que sea entonces recreación. Nos cuesta trabajo imaginar a esta orquesta entusiasmada como hemos oído muchas veces a nuestra OSSODRE, tan desatenta sin embargo. Diríamos que la capacidad de entusiasmo de la Filarmónica de Nueva York está en razón inversa de su capacidad técnica. Son una orquesta, y Bernstein un director, "a la americana", dicho esto con toda objetividad y con honesta intención definitoria.

La perfección reina en su aspecto mecánico y una especie de espíritu de "récord" musical, de hacer las cosas más difíciles para mostrar la dificultad vencida en un desplante insolente casi, pero antiestético. Ofrecen un tinte novedoso y atractivo en sus versiones, poniendo Bernstein una dosis exagerada de teatralidad y efecto.

Pero no debemos creer que todo es negativo en Bernstein. Por el contrario, al margen de su notable oficio como pianista y su personalidad dinámica en la tarima directriz, es capaz de sorprendernos de pronto como en el 2do. movimiento del Concierto en sol de Ravel cantando con auténtica expresión la larga frase a cargo del piano. Pero justamente para mostrar la contradictoria y polemizable figura de este hombre, fue en esta obra en la que nos dió una verdadera imagen de la "american way of life" en música, tocando el piano y dirigiendo a la vez, tratando de estar en sí mismo como pianista y en la orquesta como director, dándonos como resultado un Ravel demasiado anguloso y duro, ausente la poesía que subyace en todo el genial francés.

Hemos insistido a lo largo de estas líneas en la idea de que la orquesta refleja un medio ambiente donde la eficiencia y la perfección hace de los hombres engranajes. Sabemos lo peligroso de estas generalizaciones, pero las paradojas que plantea la precisión de ejecutantes de esta ilustre visita con sus insuficiencias interpretativas sólo hallan respuesta en este plano, más amplio. Sólo así puede entenderse la distancia que existe entre la sensibilidad nuestra y el enfoque de las versiones de Bernstein.

(Pasa a la pág. 15)

ANTEO Ltda.

18 de Julio 1333

Tel. 9 72 00

Distribuidor exclusivo de:

"Matemáticas Recreativas"

de Y. I. Perelman

"Mi Camino en la Ciencia"

de V. I Filatov

El minuto incierto

Un cuento por J. Carmona Blanco

(Viene de la anterior)

La presencia de Mitropulos puso una nota más clásica aunque no en gran medida. Donde las dificultades instrumentales priman, la orquesta logra su más alto nivel. Por eso resultó formidable "Noche transfigurada" de Schömberg, para nosotros la joya de los tres conciertos.

Mitropulos también tiene un concepto particular de Brahms y Beethoven y en este sentido de intentar "actualizar" los clásicos cabe preguntarse si será necesario abocarse a esta sacrílega tarea o comprender que lo que deseamos "actualizar" está aquí y ahora, con nosotros, sin nuevos enfoques.

Comprendemos que estamos expresando un punto de vista un tanto personal, pero oir la OSSODRE con Castro en la 1ª Sinfonía de Brahms, con una orquesta en sus debilidades habituales agravadas por razones varias, significó un ansiado reencuentro con un estilo interpretativo que calificaremos, por lo menos, de más adecuado. El brillante ajuste de ese formidable mecanismo que es la Filarmónica de N. Y. dio su cuota de fuerza física y técnica. Relumbró "a la española" con Falla, marrando la esencia y el estilo una vez más. Nos trajo una obra interesante de Roy Harris, especialmente si la comparamos con ese truco largo, inacabables cadencias que amenazan resolver para comenzar de nuevo que fue la 3ª Sinfonía de Copland.

La música debe ser canto siempre, recomienda H. Scherchen; la advertencia vale para la Filarmónica de Nueva York.

HUGO GARCIA ROBLES.

Los billetes se deslizaban veloces entre las yemas de sus dedos. El pulgar los alzaba uno a uno apoyándose en el índice con sincronización profesional. En total casi doscientos mil pesos. Depósito laborioso, cuya cifra redondearía luego con dinero de su propio cajón y entregaría sin demora al gerente. Este, con un guiño de satisfacción, especie de "¡hurra!" por la sucursal, guardaría la importante suma en la caja fuerte.

Cada veinte segundos —tac, tac— la banda elástica pasaba desde sus dedos ágiles a uno de los mazos y se arrapaba a él como un abrazo definitivo. Los había azules, rojos, morados. Apilados sobre el mostrador, formaban ya una estructura cubista. El cerebro de Ginés Requena, mecanismo de precisión, sumaba y transportaba cifras a una imaginaria columna de totales.

El último mazo bailaba entre sus dedos. De pronto algo ocurrió. O, mejor, algo estaba ocurriendo. Nada concreto todavía. Trece, catorce, quince... Un agujero negro, pequeño, como de un centímetro de diámetro, a la altura de sus dos cejas. Veintidós, veintitrés... El impulso de los dedos arrastraron todavía a la mente. Y ahora sí la voz del otro se impuso como un freno, haciéndole perder la cuenta y olvidar cuántos llevaba.

—Levanta las manos y quédate quieto.— Era un susurro. Pero ahora la voz se alzó para los otros—: ¡Lo mismo a los demás! Me sobran ojos para todos. ¡El que mueva un párpado no la cuenta!

Ginés, sin embargo, levantó la mirada, todavía bovina, antes que los brazos. La imagen estampillada del procer, grabada en sus retinas a causa de la velocidad cinematográfica de los dedos, precisó algunos segundos para transformarse en el rostro lívido del hombre que empuñaba la pistola.

Lo hacía con la mano izquierda. La derecha era una especie de hélice enloquecida que transportaba pacos de billetes, a una velocidad vertiginosa, desde el mostrador a una pequeña valija que ahora se hallaban abierta sobre el mismo. Su mirada era como la chispa de un distribuidor de automóvil: saltaba incesante y rápida desde los billetes a la valija, de ésta a las pupilas de Ginés, desde aquellas a cada una de las otras pupilas bancarias-asombradas, y otra vez a los billetes, a la valija, a las pupilas... Intermitente y luminoso, su golpe de vista arrastraba el espíritu como todo movimiento veloz y sincronizado. Se sabía cuando llegaba y cuando se iba. Esperar el relámpago óptico del hombre acababa por adquirir finalidad.

Ya todo el mundo sabe que hay minutos en la vida de los hombres que valen por diez años. Ginés Requena vivía ahora ese minuto elástico. Los ojos fijos en la faz del otro, esperando su turno, la mente se le disparó. Sus pensamientos, petardos en cadena, comenzaron a estallar como locura pirotécnica. El primero, sin embargo, fué desde todo punto de vista estúpido: "Decididamente se los lleva todos". Un hecho se razona pero no se piensa.

En los días que le quedaran de vida Requena no podría saber por qué se hallaba el Banco desierto y la reja de la ventanilla alzada en ese preciso instante. Mas se impon. señalar que estos otros hechos apenas alcanzaron a ocuparle ahora la mente. Era la mano rápida del hombre, casi tan ágil como la suya, la que despertaba su interés. Esa sombra que movía billetes a la altura de su estómago, cuyo ir y venir él captaba con los últimos grados del arco inferior de sus pupilas, fué indudablemente el disparadero de su pensamiento y de su imaginación.

La creciente curiosidad hizo que a Requena acabara por irsele el susto y pudiese así vencer el anonadamiento. Con decisión comenzó a mover su mirada sobre el cuerpo del hombre. Una última precaución instintiva le dibujó, no obstante, una leve sonrisa de simpatía en los ojos.

Cuando los del otro se los reclamaron impacientes y ya amenazadores, el efecto fué instantáneo. Estaban yendose cuando, semejantes a un aletazo involuntario, volvieron a fijársele como un relámpago desconfiado. Pero al partir de nuevo llevaban ya el destello de un divertido asombro. Requena comprobó que su libertad, reducida hasta ese momento a los pocos segundos que precisaba el otro para su vigilante circunvalación, había logrado doblar el tiempo. Tal concesión, por insignificante que pueda parecer desde un punto de vista objetivo, bastó para hacer posible lo que sucedió luego.

En todo caso Requena percibió que la complicidad, involuntariamente provocada por él mismo, le penetraba en forma de confianza. El hecho de poder observar mejor al hombre le restó a éste la mayor parte del fluído de peligrosidad que había estado emanando. En el lado izquierdo del mentón tenía una verruga del tamaño de un garbanzo. Estaba la pistola en su mano, desde luego. Pero bien mirado era indudable que poseía mucha menos agresividad de la que había logrado aparentar.

Doscientos mil pesos. El hombrecillo, con su insignificante estampa de ratón, la mirada divertida, como la de quien se halla en el trance de contar un chiste atrevido, a media voz, de espaldas a las damas, estaba llevándoselos con urgente naturalidad. Doce meses a quinientos pesos son seis mil anuales. Treinta años por seis hacen ciento ochenta. No. No ganaría aquella suma con todos los días laborables de su vida. Curioso, ¿no es cierto? Sobre todo teniendo en cuenta que apenas medio minuto antes el hombre había comenzado a envalijar billetes y ahora más de la mitad le pertenecían.

No es que Requena tratara de imaginárselo, sino que sin solución de continuidad vió al hombre aquella misma noche, unas horas después. La voz acuchillada se había tornado displicente: "A mí me trae otra; y el

(Pasa a la Pág. 16)

Teatro en Montevideo

Profesionales e Independientes

El intercambio de elementos entre la Comedia Nacional y los Teatros Independientes que se viene realizando en la presente temporada, con los exitosos resultados que son notorios, ha proporcionado una interesante circunstancia que ha sugerido la presente y doble encuesta. En tanto que el primer actor y director Alberto Candeau, de origen netamente profesional, ha tenido oportunidad de dirigir al conjunto independiente "El Galpón"; el reputado director de "Club de Teatro" José Estruch, de raíces indiscutibiemente independientes, ha tenido a su cargo una puesta en escena con el elenco de la Comedia Nacional.

Esta circunstancia simultánea, que contiene sin duda una importancia capital para el futuro teatral de nuestro país, la hemos considerado oportunidad para plantear a estos dos hombres de teatro algunas preguntas relacionadas con sus recientes experiencias, y tendientes a esclarecer conceptos y problemas que son de curiosidad pública.

En las respectivas respuestas de Estruch y Candeau, al margen de relativas discrepancias, existe, como el lector tiene oportunidad de comprobar, una general coincidencia valorativa. Tal coincidencia no sólo parece cerrar el ciclo histórico que dividió radicalmente a nuestro Teatro entre Profesionales e Independientes, sino que tiende las coordenadas capaces de situar a nuestro Teatro sobre el más efectivo y provechoso de los planos.

Alberto Candeau

a) *A raíz de su experiencia de director profesional frente a un elenco independiente (El Galpón: "Más Allá del Horizonte", de O'Neill) ¿Ha comprobado alguna diferencia, en un sentido general, capaz de establecer un concepto distinto entre un actor independiente y otro profesional?*

—Mi primer contacto con un teatro independiente me permitió apreciar la seriedad "profesional" con que trabajan. Algunos elementos suplen con entusiasmo y estudio su poca experiencia teatral. Casi ninguna diferencia. En ambos casos he trabajado con gran comodidad, en un clima de cordialidad y respeto. Profesionales e independientes actúan con el mismo fervor porque unos y otros —aquellos dedicándose plenamente a su profesión como único medio de vida y éstos sacrificando horas de descanso para hacer teatro como un medio de poder expresarse— concretan de esta manera su misma vocación. En un concepto específico el actor independiente es de un ritmo mas lento y necesita ensayar más tiempo para entrar en la piel de un personaje, para comunicarse con él; por esa misma razón de no poder dedicarse de lleno a su trabajo de creación, como lo hace el auténtico profesional. Las otras diferencias que pudieran existir ya son las imponderables en mi concepto: Las del rendimiento personal y de acuerdo a la capacidad y condiciones de cada uno.

b) *Reconocida la limitación de medios económicos a que se halla sometido cualquier conjunto independiente, ¿En qué medida y en qué forma considera que tal limitación económica ha afectado al resultado, reconocido exitoso, de su puesta en escena?*

—Las mismas limitaciones espaciales del escenario de "El Galpón" para nuestra presentación escénica de "Más Allá del Horizonte", nos obligaban a un concepto de puesta en escena funcional y práctica, sin grandes despliegues técnicos, incidiendo en este caso la limitación económica en lo que respecta a sacrificar en parte la ambientación de la obra: utilería, trajes, etc. Pese a que no quisimos premeditamente caer en lo folklórico, en lo que tipifica lo americano rural, y dar, si, escueta y sobriamente, el drama universal de frustración e ironía del destino, que es el tema fundamental de la obra de O'Neill.

c) *Teniendo en cuenta que sus anteriores experiencias de director se han desarrollado sobre el amplio escenario del Teatro Solís, ante una sala de elevada capacidad de público —Excepción: "Despierta y Canta", de Odets, en Sala Verdi—, ¿Qué problemas se ha visto obligado a enfrentar y en qué forma considera que las reducidas proporciones del Teatro El Galpón han incidido sobre el resultado de su puesta en escena?*

—El problema del espacio en el reducido escenario de "El Galpón", nos obligó a buscar una síntesis, aunque realista, del decorado, encarado en su realización desde un punto de vista estrictamente funcional, porque temíamos que la obra, con sus cambios de escena, perdiera ese "ritmo de marea" que debe tener, según su autor. Cambios de escena que exigen decorados varios, exterior e interior de granja, para su atmósfera de ambientación.

Sacrificamos, quizás, parte de su autenticidad para poder mantener el ritmo propuesto y para que la obra no decayera en su tiempo teatral, en su acontecer escénico, y, por lo tanto, en su interés dramático.

d) *¿Cuáles serían las conclusiones generales a que le ha permitido llegar su interesante experiencia de director profesional ante un conjunto independiente?*

—Para mí, justamente, y en líneas generales, la de una experiencia rica e invalorable, en ésta difícil y apasionante tarea de la dirección escénica, que me ha permitido trabajar con un texto tan noble y con actores totalmente nuevos para mí, al darme la oportunidad "El Galpón" de seguir ejercitando en esta hermosa disciplina.

Porque pese al poco tiempo de que dispusimos para montar el espectáculo por las dificultades que se nos crearon en la continuidad y tiempo de ensayos, y que son del conocimiento público, entendemos haber logrado una noble, vigorosa y limpia versión del drama de O'Neill, y, como dijera un crítico, llevada a su fin "con austeridad entrañable". Frase feliz a nuestro juicio, que sintetiza y concuerda perfectamente con el criterio con que encaramos nuestra versión, y que considero, modestia aparte, lograda en lo que nos propusimos, en la medida de nuestras posibilidades, y que quedará como un ejemplar y eficaz trabajo de equipo de este inteligente grupo. Para mí de provechosa enseñanza en este verdadero "trabajo de conjunto", tan caro a mis fundamentos y principios de lo que es y debe ser el espectáculo teatral de hoy.

José Estruch

a) **A raíz de su experiencia de director independiente frente a un elenco profesional (Comedia Nacional: "El Amor de los Cuatro Coroneles", de Ustinov), ¿Ha comprobado alguna diferencia, en un sentido general, capaz de establecer un concepto distinto entre un actor profesional y otro independiente?**

No hay diferencias notorias que permitan establecer un concepto distinto entre actor profesional y actor independiente. Todo actor se diferencia de sus colegas en el grado de capacidad, de experiencia, de entusiasmo en un momento determinado, de dedicación, versatilidad, etc. Pero estas cualidades no son exclusivas del profesional. No, al menos, generalmente hablando. El profesional tiene más tiempo para dedicar a su trabajo y la labor con él será más rápida. El independiente tiene por otra parte mayor campo de acción y un conocimiento más completo del teatro en otros aspectos que el de actuación simple.

b) **Reconocidos los mayores medios económicos de que dispone la Comedia Nacional frente a cualquier conjunto independiente, ¿En qué medida y en qué forma considera que tal disponibilidad de medios económicos han afectado al resultado, reconocido exitoso, de su puesta en escena?**

Es difícil medir la importancia de los medios económicos como factor de éxito de una puesta en escena. A veces, el ingenio, acuciado por la carencia de medios, puede suplir con creces esos medios y convertirse en un buen factor de éxito.

En el caso concreto de la pregunta, el éxito se debió a la obra en sí y al trabajo directo de los actores, no a la puesta en escena ni a los medios económicos al servicio de la misma; medios que no fueron mayores de los que algunos grupos independientes hubieran utilizado, de proponérselo. Téngase en cuenta que el independiente puede lograr los mismos elementos a mucho menor costo porque la mano de obra es tomada del propio grupo y no es remunerada. (El que deba o no ser así es ya otra cuestión).

c) **Teniendo en cuenta que sus anteriores experiencias de director en nuestro medio, se han desarrollado sobre un escenario de**

(Pasa a la Pág. 15)

"Los Intereses creados"

"LOS INTERESES CREADOS", de Jacinto Benavente. — Dirección: Emilio Acevedo Solano. — Elenco: Comedia Nacional.

Es ya un lugar común afirmar que entre las cuatro o cinco obras que sobreviven, entre las muchas otras que escribió Jacinto Benavente a causa de haber sobrevivido él mismo a aquéllas, figura en primer término "Los Intereses Creados".

Es también cierto que ese puñado reducido de obras, que cronológicamente se sitúan en sus primeros años de escritor, bastan para que Benavente ocupe un lugar de privilegio en la historia de la literatura dramática de lengua castellana, cubriendo las tres primeras décadas de este siglo.

A causa de esas obras Benavente fue incluído en el mentado grupo del 98, bajo el título de dramaturgo generacional. Inclusión a estas alturas, muy discutible, ya que, como sostiene reiteradamente Valbuena Prat, la obra de este dramaturgo tiene muchos más puntos de contacto con el Modernismo, que con el verdadero espíritu de aquel grupo.

Es innegable, sin embargo, que, mientras Benavente dejó que la impetuosa ráfaga de inconformismo que por aquellos años soplaba sobre la fronda hispana invadiera sus obras, logró dar lo mejor de sí mismo. Después, aclimatado a la facilidad honorífica de su fama, dio repetidas muestras, literarias y existenciales, de creer que el medio ambiente no era tan insoportable como algunos de sus compañeros de generación sostuvieron hasta la misma hora de sus muertes. De ahí que, trazando con su vida y su obra una curva exactamente opuesta a la de Antonio Machado, acabara por ofrecernos en espectáculo el lastimoso gay-trinar de su ancianidad.

Pero ahora estamos frente al autor de 1909, que revolucionara, con más ingenio que problemática, la dramaturgia hispana. Lo hace con comodidad ante la absoluta carencia de rivales.

En "Los Intereses Creados" Benavente baraja con eficacia los elementos de la "Commedia dell' Arte" con los clásicos de la farsa española. Arlequín y el pícaro coinciden por primera vez sobre la escena, y el resultado es el brillante encontronazo de lo fantasioso con lo real. Pese a que el autor pone todo su esfuerzo para que triunfe un tercer personaje llamado amor, lo cierto es que vence, inevitablemente, el pícaro.

Emilio Acevedo Solano se topó con muchas más dificultades que Benavente al tratar de amalgamar estos dos factores dispares en su puesta en escena. Sobre todo porque no alcanzó a plasmar sobre la parte requerida de los personajes ese estilo difícil que es la farsa, moviéndolos casi sobre un plano de comedia, incluído Polichinela (García Barca). Pese a este último error no hay duda que supo concebir con mayor precisión el aspecto arlequinesco de la obra, a través del propio Arlequín (Eduardo Schinca) y, sobre todo de Colombina, personaje al que Nelly Antúnez sabe imprimir, con mucha gracia, agilidad y mimo. Irrealidad marionetesca acentuada con el agradable ballet del segundo cuadro.

Se destacan también en sus respectivas actuaciones Omar Giordano (Pantaleón) y Wagner Mautone (El Doctor).

La responsabilidad del director exime a Horacio Preve (Crispín), Estela Castro (Leandro) y Estela Medina (Silvia) de actuaciones que se muestran muy por debajo de sus respectivas posibilidades demostradas. En cuanto a Eduardo Prous (Capitán), aunque logra los efectos cómicos de su personaje, en ninguna otra ocasión ha puesto tan de manifiesto la necesidad de controlar su voz tan peculiar, y con la que se juega en cada actuación el triunfo o el fracaso.

Las escenografías y vestuario, de Adolfo Halty, aparentemente diseñados unas y otro teniendo en cuenta antecedentes hispanos, poseen belleza y contribuyen, muy eficazmente, a hacer de esta puesta en escena, pese a todos los errores señalados, un espectáculo agradable.

Marceau en "El Odeón"

"EL HUEVO", de Félicien Marceau. - Dirección: Roberto Fontana. - Elenco: "Club de Teatro".

Félicien Marceau, todavía poco conocido en nuestro medio, pertenece a la joven generación de la literatura francesa de postguerra, en la que ocupa una posición de éxito. Este último quizá se deba, al margen de las reconocidas condiciones literarias que posee Marceau, al hecho de presentar este escritor un punto de vista, desde el cual observa su contorno, que condice bien con el estado espiritual de cierta juventud francesa contemporánea.

Al igual que Marcel Aymé, aunque posterior, Marceau se inscribe en la literatura como humorista aficionado a exponer preferentemente lo que ciertas situaciones creadas por la relación entre sexos puedan tener de reideras. Pero, a diferencia de aquél —"La Jument Verte"—, ya no se trata ahora de un humorismo rural y vitalista, carente en su esencia de intenciones morbosas, en el que el claro instinto del cumplimiento sexual crea las situaciones. En Marceau el instinto se ciudadaniza y las situaciones se complican con prejuicios ideológicos que suelen estacionarse en el cinismo a lo Malaparte, para desembocar más tarde en sadismo. Todo ello apoyado en una estructura intelectual solvente, y en una predisposición personal para captar la faceta irónica de cada hecho.

"El Huevo" es la adaptación teatral de la novela de Félicien Marceau "Carne y Cuero" —Editorial Goyanarte, Buenos Aires. 1955—. Esta novela de Marceau, escrita en forma de relato en primera persona, no sólo encierra una trama argumental, sino una especie de filosofía, que el protagonista Magis se encarga de exponer a través de graciosas consideraciones ante cada una de las circunstancias en que se halla envuelto. Hay una especie de contrapunto tragi-cómico entre la acción argumental, existencialmente dramática, y las consideraciones pseudofilosóficas que, a manera de parodia, los hechos sugieren al protagonista. Estas últimas constituyen el núcleo exitoso del libro.

En el caso de exprimir el éxito de su novela convirtiéndola en obra de teatro, Marceau no pudo renunciar a ese núcleo clave. Frente a la necesidad de limitarse a dialogar la acción argumental, con lo que ciertamente no hubiera habido obra, prefirió correr el riesgo de cargar sobre los hombros de su personaje central todo ese bagaje expositivo y antiteatral. De ahí que "El Huevo" sea sobre el escenario una sucesión de escenas que, a la manera del cine mudo con relator, un monólogo con autonomía, aunque fraccionado, va separando. El resultado, pese a que la forma le fuera impuesta por una necesidad perentoria, tiene, sin embargo, andamiento. Y no es original si se tiene en cuenta, entre otras obras, "Panorama desde el Puente" de Arthur Miller.

Las tribulaciones del protagonista Magis en su lucha contra el lugar común —"el huevo", "el sistema"— logran reproducir sobre la escena su ingenio jocoso y literario. Hasta que él mismo, adaptando al "sistema" su propio complejo de inferioridad como un engranaje más, logra lo contrario de lo que se ha propuesto al demostrar cierto otro tópico más: el condenado es siempre un inocente.

La puesta en escena que Roberto Fontana realizó con el elenco de "Club de Teatro" se ajustó bien a la forma cinematográfica que implica la obra. Supo imprimir —apoyado en la escenografía, de López de León y Morosoff, práctica y sugestiva— la velocidad requerida a una sucesión de escenas sin otra función que la de subrayar con realismo los detalles de un relato.

Claudio Solari, en el papel protagónico, logró situarse con comodidad en las escenas. No así en su ingrata misión de relator, función ésta para la cual no supo hallar la multiplicidad de gesto capaz de salvarle de la monotonía.

Del resto del reparto, en el que varios intérpretes representan más de un personaje, se destacan, para el papel que se indica: Mari Vázquez (Justina), Isabel Giffoni (Rosa), Federico Wolf (Eugenio) y Adhemar Rubbo (Tío).

José Estruch

(Viene de la Pág. 14)

superficie reducida, ante una sala de limitada capacidad de público —excepción: "La Fierecilla domada", de Shakespeare, en el Teatro Odeón—, ¿Qué problemas se ha visto obligado a enfrentar y en qué forma considera que las más amplias proporciones del Teatro Solís han incidido sobre el resultado de su puesta en escena?

Una puesta en escena está siempre concebida en función del "espacio escénico" disponible. Y una obra "puesta" en el escenario del Parque Rivera tendrá que ser modificada (no sólo en dimensiones) si se quiere dar luego en el Solís o en la salita de Club de Teatro. Esta sala no permitirá los grandes desplazamientos, pero también aquel escenario prohibe el enfoque íntimo del medio tono y el gesto chico Por eso los problemas de una puesta en escena no son más porque la sala sea grande; simplemente, son distintos. Y, desde luego, igualmente apasionantes.

d) ¿Cuáles serían las conclusiones generales a que le ha permitido llegar su interesante experiencia de director independiente ante un conjunto profesional?

Hacer teatro es una sola y misma cosa, tanto profesional como independientemente. Iguales son la responsabilidad frente al público, las dudas y problemas que se acumulan, la satisfacción de resolverlas o la conciencia del malogro, la lucha compartida con el actor en la búsqueda del personaje... y tantos otros aspectos de la creación teatral.

Pero, en efecto, el dirigir la Comedia Nacional ha sido para mí una importante y satisfactoria experiencia. La existencia de un "equipo" de actores disciplinados y entusiastas, que actúan como tal equipo, es una de las mayores ventajas que puede obtener un director.

El minuto incierto

(Viene de la Pág. 13)

whisky de esta chica que sea auténtico, porque le advierto que antes voy a probarlo". Miraba al mozo casi de soslayo, el mentón erguido, como si quisiese hacer ostentación de su verruga; la mano derecha tendida, premeditadamente flácida, y entre los dedos, al igual que un pájaro al que tratase de hacer volar, un billete azul, ancho y crujiente. La chica se dejó desnudar, muchas veces, mientras su rostro se quebraba en múltiples fisonomías. Pero los senos eran siempre los mismos: grandes y apretados.

El último paco se hallaba a medio camino hacia la valija, cuando la chica desapareció bruscamente. Requena apenas comprendió que su mano derecha se había lanzado como un rayo sobre la pistola. Escuchó el estampido de la bala, pero éste no se produjo. Los ojos del hombre también habían parpadeado en el instante en que la pistola cambiaba de mano. El hombrecito saltó hacia atrás con miedo en los pliegues de la boca, mas en su mano tenía la valija.

Requena se movió. Nunca más pudo hacerlo en la misma forma, porque no tuvo tiempo de saber cómo lo llevara a cabo. La única cosa que pudo establecer con evidencia fué que no había salido de su garita por entre los barrotes de la reja.

Alcanzó al hombre cuando éste sólo tenía que correr dos metros para franquear la salida. Con su mano izquierda enganchó el hombro derecho del hombrecillo, el cual, sometido a un efecto centrífugo, giró como un trompo sobre su propia vertical. Requena vió pánico y verruga, y sintió en su mano el caño frío de la pistola.

Golpeó brutalmente. Oyó el chasquido que hizo el garbanzo al reventar y sintió en las mejillas muchos impactos como de lluvia, pero tibios. Sobre el labio inferior notó algo pegajoso y apretó los dientes.

El hombre soltó la valija. El instinto había exigido de la mano que protegiera al cuerpo en la caída. Quedó a gatas sobre el piso. La quijada destrozada y yéndosele en sangre. La boca abierta.

Requena atrapó la pequeña maleta, casi al vuelo, con la mano que le quedaba libre. Durante un segundo pareció todavía vacilar. Miró al gerente y al resto de sus compañeros. Estaban allí. Las manos alzadas sobre sus cabezas. En los rostros una expresión de imbécil para cada uno.

Dejó caer la pistola junto al hombre, como si quisiera darle una última oportunidad. No pronunció una sola palabra. Giró sobre sí mismo y salió disparado hacia la calle llevándose la valija.

* * *

Cuando el señor Villaespesa, gerente de sucursal, llegó a la puerta, hacía exactamente medio minuto que el hombrecillo se había ido con su pistola. Avanzó un paso sobre la vereda y se quedó mirando la calle con expresión de sonámbulo y sin ver verdaderamente nada. Tras él los otros dos empleados se amontonaron lo más que pudieron. Nadie decía una palabra.

La mente del señor Villaespesa demoró todavía un poco en captar la situación con exactitud. Al hacerlo fué, sin embargo, con una claridad meridiana. A partir de aquel momento sólo podían ocurrir dos cosas: Requena volvía, o Requena no volvía.

Planteado así el problema los minutos adquirían una importancia reveladora. Revelación que, por lo tanto, se iba haciendo más real a medida que los minutos transcurrían.

El señor Villaespesa empezó a sentir la vejez pesándole en las rodillas. Igual que si acabase de procrear. Pero sin placer. El efecto fué doblemente semejante a esta última circunstancia porque se sintió amargado. Furioso a medida que recapacitaba.

Introvertido. Callado, el chico. Eso sí. Jamás una palabra ajena al cumplimiento de su deber de funcionario. Un primor. Mas por eso mismo imposibilidad absoluta de conocerle. Gentes que guardan. Ahí le tienen. Lo que no se dice es siempre mala intención. Una oportunidad. Necesitan solamente eso. La esperan hacia adentro, para sacar hacia afuera los peores instintos reprimidos. El pistolero le acercó el dinero hasta la puerta. No precisó más. ¡Cómo le golpeó!

Diez minutos es mucho más de lo que cualquiera necesita para dar la vuelta a una manzana.

Le había entregado la pistola al hombre. Ahí está. Claro que sí. Complicidad. Y esa sonrisita que el individuo le dirigía. Solamente a él. A veces hablaba, el chico. Las noches en el bajo. Prostitutas. Compañías dudosas. El tipo tenía una verruga muy grande. Habría que ver si todas aquellas manchas sobre el suelo eran verdaderamente sangre.

De todos modos el señor Villaespesa se sentía liquidado. Veintisiete años de trabajo disipados en un solo minuto. A tres años de la jubilación. Y ahora... No le perdonarían. Doscientos mil pesos no se los perdonan a nadie. La vejez de un hombre honrado tendría que valer, sin embargo, algo más que eso.

En el interior del Banco sonó el teléfono. Desde la vereda uno de los empleados se precipitó a atenderlo. El gerente ni siquiera dió vuelta a la cabeza.

—Casa Central, señor Villaespesa. Quieren hablar con usted. Gritó el meritorio desde dentro.

Ahí estaban. Ahora tendría que decirlo. No había escapatoria. Siempre le tuvieron acorralado.

Miró la calle. Los transeuntes le observaban, al pasar, un poco sorprendidos. No parecían gentes preocupadas. Estaba sobre la vereda. No tenía más que dar un paso y se hallaría mezclado a los demás. El también. Camino de cualquier parte.

El paso que dió le llevaba hacia el teléfono. Tomó el tubo. No pensó ninguna otra palabra. Dijo simplemente, con voz opaca:

—Hola...

Por el auricular escuchó la voz de siempre. Dinámica. Imperiosa:

—El dinero está aquí. El muchacho también.

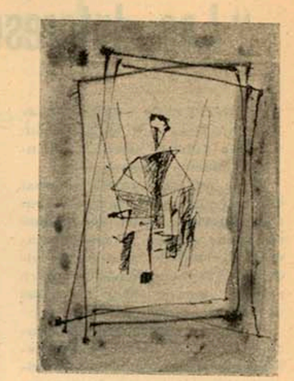
—Sí, señor...

—¿Ha avisado usted a la policía?

—No...

—Muy bien. Ha salvado usted los prestigios del Banco.

J. Carmona Blanco.



Un Pintor: Agustín Alamán

Del 15 al 30 de abril, en Librería Alfa, expuso Agustín Alamán 25 obras originales que comprendían óleos y mosáicos. Esta primera muestra en el Uruguay de este pintor español la auspició esta revista, que inició así una nueva etapa de su actividad cultural.

Agustín Alamán nació en la Provincia de Huesca, pero los azares de la guerra civil lo llevaron muy joven a Francia, donde vivió largos años de exilio y donde, realmente, se despertó su vocación por la pintura.

Participó en los últimos años en Exposiciones Regionales, mandando sus cuadros a Alés, Montpellier y Perpignan. En esa región meridional de Francia se inspiraron algunas de las obras expuestas recientemente y que se destacaban por un colorido sensual, algo recargado, pero ricas en materia y expresividad.

Sus temas son, en general, abstractos y evidencian una sensibilidad dramática expresada por un dibujo de alta tensión y una preferencia por los tonos sombríos sesgados por rápidos y furtivos estallidos de luz.

Una singularidad de este artista está constituida por sus trabajos en mosáico, en los que campea el mismo dibujo ágil, nervioso, pero resuelto de acuerdo con una materia mucho más difícil y rígida a la que, sin embargo, logra conferir una gracia de línea y color verdaderamente excepcionales.

Agustín Alamán reside actualmente en el Uruguay y entre sus proyectos de futuro figura una muestra exclusiva de mosáicos que no dudamos ha de contar con la atención que merece. — B. M.

Libros Temas Autores

JOSE ORTEGA Y GASSET — "¿Qué es filosofía?", Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1958.

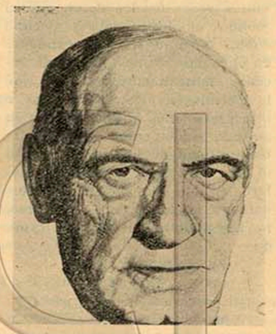
* * *

A dos años de la muerte del gran filósofo hispano, la Editorial fundada por él como anexo a la famosa "Revista de Occidente", ha comenzado a publicar una serie de trabajos en la colección titulada "Obras Inéditas". El primero de estos trabajos fue "El hombre y la gente", en el decir de Ortega, "un gran mamotreto sociológico" que, pese a esta calificación, ha resultado una obra de gran interés que ha reavivado viejas y nuevas polémicas entre la sociología y la filosofía.

Ahora se ha publicado el segundo libro de esta colección: "¿Qué es filosofía?". Se trata de una ordenación y recopilación de las lecciones dictadas por Ortega en un curso iniciado en 1929 en la Universidad de Madrid, que debieron proseguirse en teatros a partir de la 2ª lección no sólo debido a la gran afluencia de público sino también al cierre de la Universidad "por causas políticas". Estas lecciones aparecen así por vez primera en forma completa reunidas en un volumen.

Como el anterior, es un libro de extraño carácter sistemático, conocida la especial modalidad a - sistemática del menester filosófico orteguiano. En obras como ésta se desmiente en forma clara a los que le han negado al maestro, capacidad específica para el pensamiento sistemático, concreto, que va a lo hondo, más allá de los florilegios verbales o el "talenteo" ingenioso. Porque aquí Ortega carga sobre sus espaldas la tarea de declarar ante un público heterogéneo pero nutrido de especialistas, no sólo qué es en su concepto filosofía, sino qué debe ser necesariamente la ocupación filosófica para asumir la gravedad y el dramatismo de su enaltecida misión. Y emplea en estas lecciones el método de aproximación concéntrica al meollo de la cuestión, fiel a su idea de que a los problemas hay que andarles en torno y abatirlos como a las murallas de Jericó.

En vez de presentarnos una definición que de por sí nada significaría, prefiere sumergirnos de a poco en la problemática misma de la filosofía, evidenciarnos y hacernos asumir la trascendencia del menester filosófico desde su radicación en la vida misma en que se da. "Filosofar es una y misma cosa con vivir", dirá en alguna ocasión; y en otra: "Vivir es necesariamente tener que hacer metafísica". El hombre, en cuanto que vive, se ve en la necesidad —quiera o no—, de filosofar. Es la vida misma la que le pone en la forzosidad de filosofar, de afanarse con problemas, porque la vida es siempre y en sí misma, drama, problema abierto. Hay que buscar entonces de donde nace la necesidad del quehacer filosófico; cómo es que el hombre se encuentra vitalmente en la coyuntura del filosofar y desde allí, desde esas profundidades abismales, podremos emerger a la superficie con la riqueza de la fauna y flora marinas, con la riqueza de un concepto rigoroso de lo que es filosofía. Sólo entendiéndola como función vital, como quehacer intransferible e inexorable a que el hombre se enfrenta en su faena de vivir, es posible acceder al concepto vivo de la filosofía como tarea. Y sólo viéndola funcionar en la vida misma en que se da, la filosofía adquiere un sentido profundo y trágico a la vez. Esa necesidad vital de que surge el quehacer filosófico, será así, la razón del quehacer mismo, o sea, dicho en lenguaje orteguiano, la vida misma se constituirá en la "razón vital" del filosofar.



Para llevarnos a clara evidencia de ello, Ortega comienza el curso con un bosquejo de la situación actual de la filosofía (de 1929) en relación con la filosofía anterior, y busca la coyuntura para deslizar una meditación sobre por qué existe en el ámbito de la vida humana, eso que se ha dado en llamar filosofía. El hecho de su existencia es evidente. Habrá entonces que buscar la razón de esa existencia, la razón de ser del quehacer filosófico. Y esa razón se polariza hacia diversas cuestiones que van a ser motivo de análisis en cada lección. Esas cuestiones están todas radicadas en la realidad de cada vida humana, y por eso el menester filosófico surge como función vital enderezada a lograr un enfrentamiento, a tomar posición y decisión frente a las cosas de la vida. El Universo o Multiverso; los objetos reales; los fenómenos que estudia la ciencia; el presente, el pasado, el futuro y el "compresente"; el problema técnico y práctico; los datos del Universo; el Yo, la conciencia, la subjetividad y la objetividad, el Yo - persona y su relación con el mundo; la realidad radical de nuestra vida, y muchos asuntos más, son todos ellos, cosas que encontramos en el trance de vivir y frente a las cuales aguzamos nuestro entendimiento. Para poder vivir, necesitamos proyectar los pasos futuros que ha de dar nuestra vida. Para proyectar el futuro, debemos hacernos cargo del pasado y del presente, debemos saber a qué atenernos frente a la realidad del mundo en y con el cual vivimos. Pero como vivir no sólo es proyectar, sino realizar, y para realizar hay primero que elegir y decidir, la vida misma reclama desde sí la filosofía como función e instrumento supremo en la encrucijada cotidiana del tener que saber para poder hacer.

Finaliza el curso con un capítulo destinado al estudio de la realidad radical que la vida es, de sus categorías, de la vida teorética y de las dimensiones de fatalidad y libertad que la constituyen.

No puede decirse que haya en este libro, alguna cosa que los estudiosos de Ortega no hayan conocido ya en la lectura de sus Obras Completas y algún volumen publicado antes de su muerte. Pero el interés y la gran utilidad de esta publicación, radica en que Ortega realiza ex - profeso, un análisis sistemático del quehacer filosófico, enfrentado a los problemas fundamentales de la vida humana. Y su pensamiento, que a través de su obra ha quedado fragmentario y muchas veces esbozado apenas, adquiere en este curso el rigor metódico y la sistematización necesarias como para erigirlo en un cuerpo compacto de una ancha zona de la doctrina filosófica orteguiana.

Como información final, diremos que existen en preparación más obras inéditas de Ortega de las cuales se nos han adelantado los títulos de "Leibnitz" y "Aurora de la razón histórica". En oportunidad de su publicación, haremos también de ellas, algún comentario.

A. P. F.

Poesía Nueva de Jorge Guillén

JORGE GUILLEN, VIVIENDO Y OTROS POEMAS —
Ed. Seix Barral, Barcelona, 1958

* * *

En el breve prólogo que inicia este libro, dice Guillén que le complacería reunir su Obra Poética en tres volúmenes: "Cántico", "Clamor" y "Homenaje".

"Cántico" fue publicado en Madrid, por primera vez en 1928, a los 35 años de edad de su autor, quien continuó depurando y enriqueciendo esta obra durante 22 años más hasta considerarla definitiva recién en su edición de 1950.

"Viviendo y otros poemas" no es ahora, en parte, otra cosa que un adelanto de lo que algún día serán "Clamor" y "Homenaje". En efecto, de los nueve extensos poemas que ocupan este volumen, cuatro pertenecen al primero y uno al segundo de los citados títulos. Esta mera nota informativa no pretende analizar ni enjuiciar la obra de Jorge Guillén, elevado ejemplo de lealtad lírica casi único en la Poesía Española Contemporánea.

Refiriéndonos, sin embargo, a estos nuevos poemas, digamos a sus lectores —porque Guillén tiene sus lectores y los seguirá teniendo, aunque en limitado grupo,— que el poeta de "Cántico", a través de tantos años de creación, no ha variado sus exigentes fórmulas y sigue complaciéndose en alcanzar, con el más duro rigor, aristocráticos ideales de poesía.

Estos poemas suyos de hoy, como los de ayer, salen de sus mismas diestras manos de arquitecto, al amparo de una cerebralidad lúcida que conoce, ama y respeta el equilibrio de las ideas y las formas.

Como en "Cántico", nada de lo humano es ajeno al poeta, quien templa en su fuego los materiales del espíritu. Esta presencia cuestionada de lo humano y vivo en la poesía de Jorge Guillén sigue siendo la realidad más palpable de su re - creado mundo; realidad que no suelen ver —es cierto— ni gustar, aquellos cuya emoción sólo vibra ante la inmediatez del sentimiento. Para ellos no es este libro ni su autor.

Como, acaso, tampoco lo fueron Góngora o San Juan de la Cruz.

E. U.

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 1389 - Montevideo
(Uruguay)
Publicación trimestral
Precio de venta $ 1.00

La Historia y el Hombre

Berlin, Isaiah. Lo inevitable en la historia. Buenos Aires, Ediciones Galatea Nueva Vision, 1957. 109 p. Colección Ideas de nuestro tiempo. Tradujo: Natan Lerner.

Berlin (profesor en Oxford) estudia en las conferencias editadas en este volumen el problema de si la historia es una ciencia a la cual se pueden aplicar leyes que condicionan sus hechos. Plantea varias de las soluciones dadas y contribuye a la afirmación de la responsabilidad humana en los hechos históricos. Dice Berlin que: "La noción de que uno puede descubrir grandes patrones o regularidades en la sucesión de sucesos históricos es naturalmente atractiva para aquellos que están impresionados por el éxito de las ciencias naturales en materia de clasificación, correlación y, sobre todo, predicción." Nos previene luego sobre esa atracción: "Las generalizaciones de los historiadores difieren de las de los científicos en el hecho de que las valoraciones que involucran, ya sean morales, políticas, estéticas o (como a menudo suponen) puramente históricas, son intrínsecas y no, como en la ciencia, externas, al objeto estudiado".

"Dos doctrinas poderosas hay a grandes rasgos en el pensamiento contemporáneo: el relativismo y el determinismo. La primera, cuando deja de ser una máxima, o meramente un recordatorio de nuestras limitaciones o de la complejidad del asunto, y reclama nuestra atención como una "Weltanschauung" seria, descansa en un abuso de lenguaje, en una confusión de las ideas y la confianza en una fácilmente expuesta falacia lógica. La segunda, cuando va más allá de la indicación de obstáculos específicos a la libre elección allí donde pueden aducirse pruebas verificables para ello, resulta descansar sobre una mitología o sobre un dogma metafísico gratuito. Ambas han logrado, a veces, disuadir o intimidar a los hombres alejándolos de sus convicciones normales o políticas en nombre de una penetración más profunda y más devastadora en la naturaleza de las cosas. Pero, tal vez, esto no es más que un signo de neurosis y confusión: pues ninguna de estas opiniones parece estar apoyada por la experiencia humana en ningún nivel, superficial o profundo. ¿Por qué, entonces, habrá cada una de estas doctrinas (pero especialmente el determinismo) hechizado tan poderosamente a tantas mentes lúcidas y honestas en lo demás?"

"La creencia en un determinismo histórico de este tipo (seudocientífico) está, por supuesto, muy difundida, particularmente en sus formas marxistas, psicológicas y sociológicas; y en lo que me gustaría llamar su forma "historiosófica" también, con lo cual aludo a las teorías metafisicoteológicas de la historia, que atraen a muchos que han perdido su fé en ortodoxias religiosas más antiguas. Pero esta actitud, tan prevalente recientemente, está disminuyendo; y hoy en día se advierte una tendencia contraria. Nuestros mejores historiadores usan pruebas empíricas al estudiar los hechos, hacen exámenes microscópicos de las pruebas; no deducen ningún patrón y no demuestran ningún falso temor al atribuir la responsabilidad a los individuos". Y por último esta cita de un juez norteamericano, Brandeis: "Lo irresistible, es a menudo sólo aquello que no es resistido", que parece ajustarse a la posición del autor.

E. M. Ch.

LA BOLSA DE LOS LIBROS MONTEVIDEO

A la dirección, redacción y lectores de DESLINDE al cumplir sus dos años de existencia, presentámosle nuestros saludos y los mejores augurios de continuados éxitos.

Andrés M. Castellano

Julio de 1958.

Poesía Uruguaya

notas por Emilio Ucar

Poesía para Niños

ELSA LINA GAIERO — Cancionero del Duende Verde, poesía infantil con ilustraciones realizadas por niños. Ed. del autor, Montevideo, 1957.

* * *

Agil, vivaz, primorosamente presentado y no mal escrito, el libro de Elsa Lira Gaiero viene a sumar su aporte a la Literatura Poemática Infantil de nuestro país.

Se ve que el problema de fondo que pudiera plantear a las inquietudes poéticas esta forma de literatura, sigue sin resolver. "Cancionero del Duende Verde" no escapa a los moldes habituales, tantas veces usados desde que el mundo de los hombres decidió cuáles deberán ser las realidades en el mundo de los niños. Esto sucedió, naturalmente, antes de que la Psicología mostrara hechos e interpretaciones que, acaso por su audacia, siguen comprometiendo la tranquilidad de los mayores. Con el espantapájaros, la ranita, el velero, el caballo y la almeja, tiernamente jugados en diminutivo, no hay peligro de perder el sueño.

La sirenita se peina
con su peine de cristal.
Los caracoles del agua
la vienen a saludar.

¡Qué bien! A las sonrisas satisfechas de las mamás contestará siempre ese ángel que despliega sus tenues alitas en los ojos de los niños.

Hace poco, sin embargo, Wilda Belura, publicó una pequeña selección antológica de Cunha que, aunque de otra manera, tiene que ver con estas cosas. Creemos que, en parte, ocupó ese vacío que se está haciendo demasiado ancho.

Sí; llegará un día en que el Poeta se decida (o pueda) introducirse en el espacio y el tiempo del niño para darnos, desde su autenticidad, el sentido integral de una nueva dimensión. Mientras tanto, seguiremos leyendo el "Cancionero del Duende Verde".

Librería ATENEA

Colonia 1263 - Tel. 8 32 00

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

CONFUSION

(Viene de la pág. 11)

LA SECRETARIA.— Lo siento Rosa. Perdiste.

ROSA.— Perdí?

LA SECRETARIA.— Bueno, muchachos, terminó el examen. Me hacen el favor de retirarse a la brevedad, por favor... No hay mas mesas, por hoy...

ROSA.— *(Volviendo hacia Luis. Los demás estudiantes, poco a poco, empiezan a retirarse)* Viste? Te lo dije, Luis, te lo dije... perdí... Pierdo todo, Luis. En casa me matan... Además...ay, Luis, Luis, que desgraciados somos... *(Llora)*

LUIS.— *(En voz baja)* Bueno, basta... no te pongas así. Nos están mirando... Se van a creer que en vez del examen es por otra cosa... Ya saldremos de todo esto... basta por favor... *(La consuela)*

EL GORDO.— *(En un grupo aparte)* Viste? Te dije! Perdió! Viejo po...!

GONZALEZ.— Te juego que la culpa no es del viejo... Es del otro.

ESTUDIANTE PRIMERO.— Seguro que sí, es del otro... Estoy seguro que por el viejo habría pasado...

ESTUDIANTE SEGUNDO.— Miralos, ahí van... *(Los dos profesores salen del salón, pasan junto al grupo y se cruzaran con Rosa y Luis)* Además este examen no vale... Está viciado... No viste? La mesa no la formaron. Examinaron dos solos... Y tienen que ser tres por reglamento! Mirá, si me lo hacen a mí, le digo a mi viejo y le armamos flor de escándalo en la Dirección. Hacemos anular el examen, hacemos... *(Se retiran los estudiantes haciendo comentarios animados)*

LUIS.— No llores mas, por favor. Miralos, ahí vienen... Que no te vean así...

ROSA.— Que me importa, si somos unos desgraciados... Yo me mato, Luis, yo me mato si sigo así... Te lo digo... me mato...

LUIS.— No digas disparates! *(Se da vuelta con la intención de ocultar a Rosa en el momento que pasan los dos profesores)*

EL PROF. DE MAT.— *(Luego de pasar junto a los dos muchachos)* Y bueno... Que le vamos a hacer... Pobre chiquilina!

EL SEG. EXAM.— Oyó lo que dijo? Pero si será exagerada...! Hay que ver... Uno no termina nunca de aprender... Mire que a esta edad se dicen macanas, eh?

T E L O N

Poesía con Mensaje

Saúl Ibargoyen Islas. - El Otoño de Piedra, poesía. Ed. Deslinde, Montevideo, 1958.

* * *

En el nº 4 de esta revista (Junio de 1957) tuvimos la satisfacción de destacar los indudables valores poéticos que califican "El Rostro Desnudo", segundo libro de Saúl Ibargoyen Islas publicado en 1956.

En base a sus bondades señalamos también el cambio fundamental que se había operado en este autor desde sus cercanos comienzos, al extremo de hacer irreconocible como suyo su primer intento "El Pájaro en el Pantano".

Cuatro años después de éste y a dos de "El Rostro Desnudo", Saúl Ibargoyen Islas vuelve a nosotros con "El Otoño de Piedra", 15 poemas en 48 páginas, auspiciado por la nueva Editorial Deslinde. Estos 15 excelentes poemas, que funcionan en el libro de una manera privilegiadamente unitaria en calidad, dan segura razón a quienes mostraron su confianza en las condiciones poéticas de su autor. Sin falsa modestia, confesamos nuestro orgullo por lo que nos toca.

Ibargoyen está dotado de una aguda sensibilidad humana para la captación de los estímulos emocionales que emergen de su contacto con la realidad. Y la ilógica de las situaciones acomodaticias, la cobardía o la hostilidad de los seres que antes adoptan posiciones de conveniencia que de lealtad y justicia, exaltan su limpia integridad de hombre. Esta se revela en el poeta; pero no a través del discurso sonante y la trepidación histérica, sino con la pausa habitual de quien tiene tan arraigadas las alas en el espíritu como los pies en la tierra. Asistimos así a su palabra lenta hablando al hijo:

... te hablaré para sentir mi lengua
chocando en los ámbitos terrestres
como un pequeño mar,
.....
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.

El aparente pesimismo de S.I.I. tiene una vitalidad que dispone los nervios a la lucha. Por eso su poesía trasciende y es mensaje. La forma coloquial que asume, individualiza el sentimiento colectivo en lo que tiene de más dolorido y esperanzado.

antes que el imbécil
sea inmortal ante el espejo,
antes que los imperios se deshagan en banderas,
y antes que al Crucificado
le escupan para siempre el corazón,
antes,
antes
quiero defenderme de las tinieblas,
quiero sentir mi rutinaria,
mi piadosa
y general repugnancia.

En "Entonces", poema de la pág. 24, resume su posición ideológica, y nos dice cómo suele manifestar su rebeldía:

cuando todo esto sucede,
escribo y escribo,
simplemente escribo.

Es una misión que se siente llamado a cumplir.

Ya en "Mi Voz" (pág. 18) nos había confesado su convicción más honda, su entrega a los altos motivos de la Poesía:

..... porque mi voz
es la imagen total de mi destino.

La sensación de dura y firme soledad que inspira, en general, la poesía de S.I.I. se ennoblece aun más, si ello es posible, cuando el poeta, sin eludir la problemática del mundo que le obsede, busca el alivio que dá el calor de la ternura que él quisiera patrimonio de todos:

Vengo a estrecharte.
He dejado que las noches
muerdan el cielo impenetrable
y que planetas desollados
se estremezcan en mis huesos,
para estrechar la dulce médula
que viene de tu sombra,
para besar tus caminos
de materia desnuda,
para arrancar de tu sangre
un párpado rojo
que caiga sobre el mundo.

De factura pareja y rítmicamente similar a "El Rostro Desnudo", "El Otoño de Piedra" está realizado con sencillez constructiva y terminología casi conversacional, sin que por ello dejen de lucir imágenes de gran fuerza interior y amplia vibración estética. Sólo dos ejemplos:

Como la morada fruta del relámpago
salta el hombre de su boca
y muere.
.....
.....
Es un guijarro uncido al camino
como rio al lomo de sus peces,
como sal al pan y la esperanza. (Pág. 27)

Desvastadora simiente,
fuerza de la lluvia,
tenacidad del vino,
angostura del agua.
Cómo llamarte, muchacha. (pág. 34)

Sería simplemente torpe no reconocer valores poéticos auténticos a este lenguaje, como —repetimos— a todo el contexto de la obra.

Los defectos, ya que se hace un poco vicio hablar de ellos, son mínimos y no le quitan méritos al conjunto.

Acaso, con el mejor deseo constructivo, nos permitiríamos insistir ante Saúl Ibargoyen acerca de la cada día más severa vigilancia que debe ejercer el poeta sobre la forma poemática. De este modo desaparecerán definitivamente de su obra algunas debilidades, como el exceso de repeticiones al comienzo de los versos y hasta algún final chato, explicativo y absolutamente innecesario, como el último verso de "Los Hombres Gordos".

Buscar lo Auténtico

DOLORES FOUQUET — Los estatutos del Sueño, poesía, Ed. a mimeógrafo del Autor. Montevideo, 1957.

* * *

En la obsequiosa nota conque Juana de Ibarbourou prologa "Los Estatutos del Sueño", nos dice que su autora, "sensitiva, huraña, tierna", "es uno de los temperamentos más finos e hiperestésicos" que conoce. "Dolores Fouquet —agrega— es así: lírica, sensitiva, profunda, dulce, con un alma vibrante de oído alerta y generosa resonancia".

No lo dudamos. Es más: creemos que si la obra literaria cumpliese sólo funciones de catarsis (y ahí terminase todo) sería muy probable que estos "Estatutos" obtuvieran el beneplácito de algunos psicólogos interesados en el estudio de la personalidad de su autora.

Pero sucede que para el juicio literario, valoración estética, la fotografía anímica y los acontecer del artista, tomados aisladamente, tienen escasa resonancia.

Si el poema no está "a punto", si no ha logrado la carga de tensión necesaria para que estalle la chispa de la emoción estética en el lector; si la cultura, la madurez y el reposo no han estacionado el fruto o un ímpetu vital puro no ha hecho salvaje eclosión en medio de las palabras, las virtudes del alma, los tiernos arrobos adolescentes, el dolor mismo, por sí solos, carecen de interés literario.

Para el crítico (no siempre para el lector común) cuenta más la obra misma que el autor; aunque no todos piensen así, como lo evidencian tantos padrinazgos gratuitos.

Si en el caso concreto de "Los Estatutos", nos olvidamos de Dolores Fouquet —o de lo que nos cuenta de ella, afectuosamente, J. de Ibarbourou— encontramos un intento poemático bastante falto de maduración literaria y de frescura. La carencia de espontaneidad, de vivencia, es notable y la experiencia que la autora traduce suena a lecturas de segunda mano.

El habla simple, repetida, carente de recursos y de vuelo, comunica al verso una chatura intrascendente. Expresiones como "delicado cofre", destrozada ofrenda", "búcaro incoloro", que abundan, pesan demasiado. A veces la ingenuidad dicta versos como estos:

La primavera empuja con manos [musicales
—suelta su cabellera de días y de [trinos—

que invalidan cualquier esfuerzo por quedar serio. La última parte del libro, escrito en "prosa poética", es francamente peor que el resto.

Pese a todo lo dicho, es posible que Dolores Fouquet no carezca de condiciones poéticas, las cuales, ejercitadas con trabajo y paciencia, pueden llegar a expresarla satisfactoriamente.

Antes de su tercer libro —éste es ya el segundo— deberá hallarse a sí misma y hallar su lenguaje. Después, comenzar a ver todo de nuevo. Pero con sus ojos. Y no olvidarse que los prólogos son lo de menos.

Emilio Ucar

La Exposición Universal de Bruselas

Cincuenta años de Arte Moderno

por Nelson Di Maggio

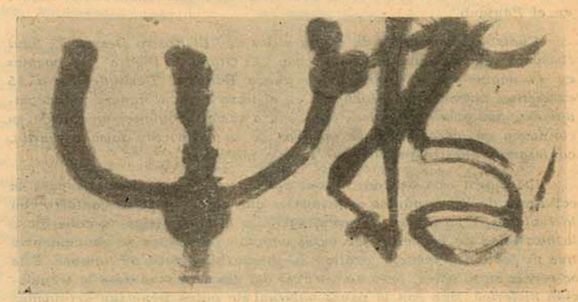
Especial para DESLINDE

La Primera Exposición Universal se realiza en Londres en el año 1851 y tiene como sede simbólica el Palacio de Cristal; las posteriores y sucesivas muestras se efectúan en París: la II en pleno Segundo Imperio (1855), en el Palacio de la Industria, en el corazón mismo de los Campos Elíseos; las dos siguientes en los años 1867 y 1878, hasta que, en 1889, se realiza la V, memorable porque ha sobrevivido, pese a todos los denuestos, una simbólica construcción: la Torre de Eiffel. En 1937, también en la capital gala, tiene lugar la sexta muestra, alojándose en esta oportunidad en el Palacio de Chaillot.

La actual *Expo '58* —como la denominan los belgas— es la segunda muestra de esta naturaleza que se realiza fuera de Francia, aunque sean otra vez los franceses que universalicen un signo —el ya célebre Atomium— y sea su pabellón la más audaz (y casi solitaria) prueba de libertad creadora.

Toda exposición se propone un objetivo determinado. En Bruselas se han propuesto *"el balance de un mundo, para un mundo más humano"*. Algunos creen que es una tesis a demostrar en el futuro. Por ahora, lo que se documenta y que resulta evidente a los ojos del espectador más ingenuo, es el histerismo desparramado en todos los órdenes de la vida y que se patentiza en Bruselas, desde los pabellones científicos a los folklóricos, desde los culturales a los centros de diversión. Lo que se advierte es la angustia que produce el progreso humanamente incontrolado, que se extiende a las construcciones arquitectónicas, que rivalizan entre sí por ser los mayores adefesios del academismo moderno. Una grandiosidad sin grandeza, que equivoca los postulados previos de los expositores y falsea toda posibilidad de *"colaborar para un mundo más humano"*.

Si bien se dejó de lado todo problema que implicara una alusión política, es evidente sin embargo que la URSS y EE. UU. se enfrentan en un afán de ostentosa rivalidad, ocupando los mayores espacios. El segundo se propuso sintetizar el *american way of life*, mostrando, —con una plausible (y aplaudida) sobriedad, en torno a una gigantesca piscina circular, con techo abierto y circundada de árboles majestuosos—, desde las patatas de Idaho, desfiles de modelos, trajes de rugby (ese ininteligible deporte), la historia de su pintura, hasta los cerebros electrónicos, cabinas electorales eléctricas, la reconstrucción de drugstores y jardín de infantes. Lo opuesto ocurre con el pabellón soviético, donde se acumulan y abarrotan las cosas más increíbles, de la manera más absurda. No era esto una sorpresa por cierto, el comprobarlo; pero alguien creyó que el deshielo traería un parcial buen gusto. Así lo documentan los excelentes pabellones de Yugoslavia y Hungría, que, junto con los de Finlandia, Alemania, Holanda y el industrial de Gran Bretaña, son los pocos ejemplos de arquitectura creadora. El resto es olvidable.



Yukei Tejima: Dibujo a pincel

La primera manifestación importante, fue la apertura de la X Asamblea General de Críticos de Arte (AICA), donde más de un centenar de especialistas, venidos de todo el mundo, se reunieron para hablar vagorosamente sobre un tema de envergadura como era la tesis que presentaba Pierre Francastel sobre la arquitectura contemporánea. Hay una limitación previa en los congresos internacionales, y es la del idioma, que se agudiza cuando se trata de problemas estéticos, porque cada palabra tiene en cada idioma un significado diferente. Todo debate se torna imposible ya que se corre el riesgo de un macaneo universal. En resumidas cuentas, la seriedad de estas reuniones, se resienten y sólo se justifica por el acercamiento personal entre los asistentes. Que no es despreciable, por cierto.

Pero el mayor evento, lo es, ciertamente, los *"50 años de arte moderno"*. Un comité internacional de expertos ha seleccionado 346 obras, entre las que existen obras menores, pero también abundan aspectos fundamentales de la evolución del arte moderno. Era toda una aventura ponerse de acuerdo y hacer un balance de medio siglo en artes plásticas, y aunque muchos estén de acuerdo en que no se ha alcanzado la perfección, no conviene tampoco dejarse llevar por el patrioterismo estéril y reprochar la falta de autores menores so pretexto de que son franceses. No siempre lo francés es universal.

El procedimiento que se ha elegido para presentar el arte moderno, ha sido el histórico, esto es, no el proceso de valorización de las formas (que ofrecería la oportunidad de un enjuiciamiento crítico de las mismas), sino buscando el proceso de la morfología, arrancando desde los precursores hasta el momento actual.

Los comienzos del cambio se manifiestan en autores tan opuestos como son *Hodler, Van Gogh, Gauguin, Corinth, Toulouse - Lautrec*, en la tendencia de la energía constructiva del trazo y, por otro lado, en la potencia del color como *Ensor, Bonnard, Vuillard, Seurat*. El solitario *Cézanne*, genialmente, resume ambas tendencias.

Con estos autores comienza el cambio de la imagen plástica, en la que el objeto se transforma en signo. Por eso los fauves, a través de Matisse podrán decir: *"mirando un cuadro, es necesario olvidar lo que representa"*, aunque todavía ellos seguían prisioneros del mundo exterior; había que resolver todo el problema plástico en la caja de colores (Dufy), pintando con el lomo (Vlamink). Esta energía desatada, se llamó Expresionismo en Alemania, en un intento poderoso de liberar al hombre de su vida interior (Kokoschka); y exaltando la velocidad y la vida moderna (Boccioni), se llamó Fu-

F. Hodler: Euritmia