

El Hombre enajenado

por Erich Fromm

Erich Fromm es en la actualidad uno de los más destacados psicoanalistas modernos. Preocupado principalmente por los problemas sociológicos que enfrenta el hombre de hoy, ha sabido aplicar, como quizá no ha podido hacerlo nadie, sus conocimientos psicoanalíticos al estudio y esclarecimiento de aquellos problemas.

Nacido austriaco, reside en los Estados Unidos desde la última guerra mundial. Dirige actualmente la colección "Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis" de la Editorial Fondo de Cultura Económica, de México. Sus tres obras capitales han si-

do editadas en castellano: "El Miedo a la Libertad", Ed. Paidós, Baires, 1947; "Ética y Psicoanálisis", Ed. F. C. E. Breviario 74, México 1953; "Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea", Ed. F. C. E. México, 1956. (Comentario a este último libro en "Deslinde" nº 4, Junio 1957, Pág. 11).

El trabajo que aquí ofrecemos ha sido publicado por la revista "Perspectives", nº 16, y en él Erich Fromm resume sus puntos de vista, que han despertado un interés universal, y expone las conclusiones a que sus valiosísimas investigaciones le han conducido.

EL carácter del hombre ha sido moldeado por las exigencias del mundo que él mismo ha construido con sus manos. En los siglos XVIII y XIX, el carácter del hombre se orientó esencialmente hacia la explotación y el atesoramiento. Su camino a través de la vida estaba determinado por el deseo de explotar a sus semejantes y reservar sus ganancias con vistas a obtener de ellas un beneficio mayor. En el siglo XX la orientación característica del hombre se manifiesta receptiva y mercantil. El tiempo que dedica a recibir es mucho más que el que se permite de ocio. Es un consumidor eterno: "incorpora" bebida, comida, cigarrillos, lecturas, panoramas, libros, imágenes. Todo es consumido, tragado. El mundo es un gran objeto para su apetito: una gran botella, una gran manzana, una gran ubre. El hombre se ha convertido en un lactante eternamente insaciado... Eternamente defraudado...

¿Qué clase de hombre necesita nuestra sociedad, a fin de funcionar sin dificultades? Precisa hombres que cooperen fácilmente en amplios grupos; que deseen consumir más y más, y cuyos gustos se hayan estandarizado y puedan ser al mismo tiempo influidos y previstos con

(PASA A PAG. 3)

EN ESTE NUMERO

Erich Fromm: EL HOMBRE ENAJENADO - Benito Milla: HOMBRE, TIEMPO, CIUDAD - Lucien Lefalloy: CARTA DE PARIS - Hugo García Robles: ENTREVISTA A LAURO AYESTARAN - Francisco Mazza Leiva: AGUSTIN CUZZANILLOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA - Jorge A. Pignataro: CINE DE LARGA DURACION - Saúl Ibargoyen Islas: CINCO POEMAS - Manuel Lamana: EL PADRE ANDONI (Cuento) - Cristóbal D. Otero: LA MUERTE DE JACINTA - J. Carmona Blanco: TEATRO EN MONTEVIDEO - Luis Novas Terra: M. M. Q. H. (Teatro) - Emilio Ucar: NOTAS SOBRE POESIA - Nelson Di Maggio: INTRODUCCION A LA OBRA DE VASSARELY.



FOTO PANAMERICAN

Hombre, Tiempo y Ciudad

por Benito Milla

"Microscopia de Buenos Aires" subtítulo Ezequiel Martínez Estrada su libro LA CABEZA DE GOLIAT. Libro sagaz, sugerente, vivo. Libro que se sitúa a la altura de aquel otro memorable: RADIOGRÁFIA DE LA PAMPA. La nueva edición (1) aparece sin enmiendas ni aditamentos. ¿Para qué? La realidad allí descripta sólo se ha modificado por acumulación, es decir, que de una cierta manera el tiempo ha venido confirmando lo que ya estaba previsto en el libro.

Ese fenómeno descomunal que es la urbe moderna aparece allí bajo un enfoque de triple perspectiva: histórica, social, humana. Qué era la ciudad, cuál ha sido su desarrollo y el destino de sus habitantes. Esta múltiple preocupación ha determinado el meditar del escritor. En realidad, su análisis de Buenos Aires es válido para toda ciudad que haya escapado a la medida del hombre, a su dominio; para toda ciudad en la que, por el contrario, el hombre se siente instrumento de un destino abstracto, multitudinario. La cultura de la ciudad se distingue por

su carácter expansivo, dinámico, belicoso. De ahí que el mundo moderno tienda, cada día más vertiginosamente, hacia el poderío y la mecanización. Son las expresiones ineluctables de la eficiencia deificada.

Sin embargo la ciudad es una expresión del hombre, de la vida humana, que crece y se expresa en la comunidad. Hasta donde el espíritu comunitario la fomenta y dirige la ciudad es una realización humana y sirve los fines específicos de la vida humana. Sólo cuando su crecimiento se hace tentacular y ciertas superestructuras la asfixian la ciudad se convierte en cárcel o en selva de hormigón donde priva una ley severa e inexorable. El hombre se mueve en ella automáticamente, como el preso, o insidiosamente, como el salvaje.

Los extremos nos devuelven, paradójicamente, a un primitivismo sin taparrabos, a un primitivismo civilizado, si puede valer la antinomia, en el que la técnica ha modificado el contorno pero no el

(PASA A PAG. 6)

Grupo de Redacción

Benito Milla
Ernesto Maya (h.)
J. Carmona Blanco
Emilio Ucar
DIRECTOR RESPONSABLE
Benito Milla
Fco. Vidiella 2375, Ap. 11
REDACCION Y ADMINISTRACION
Librería Alfa
Ciudadela 1389
Montevideo (Uruguay)
Publicación trimestral

Colaboradores

Mario Arregui - Raúl G. Aguirre - Mario Benedetti - Albert Camus - Juan Cuncha - Raúl H. Castagnino - Guillermo de Torre - Nelson Di Maggio - Hugo García Robles - Manuel Lamana - Saúl Ibagoyen Islas - Roger Munier - Ezequiel Martínez Estrada - Emilio Oribe - Octavio Paz - Alex Pereyra Formoso - Angel Rama - Herbert Read - Hugo Rocha - Ernesto Sábato.

Precio de Venta

El Ejemplar \$ 1.00
Números 1, 2, 3, 4, 5,
6, " 2.00
Disponibles: 25 co-
lecciones del Nº 1
al 8, c/u. " 12.00
Suscripción anual:
Uruguay " 4.00
Argentina " 32.00
Otros Países (Dls.) .. " 1.00

Deslinde

Literatura y Conformismo

Se habla, ahora más que nunca, de la situación del escritor en nuestro medio. Esa situación no es brillante. ¿Cuándo lo fue? Seguramente seguirá siendo difícil en el futuro próximo. Y las razones para que así sea son muy numerosas. La primera tiene que ver con la calidad de lo que aquí se escribe. La segunda con la falta de mercado interno para lo que se escribe aquí. La tercera con la crítica que es, generalmente, indiferente a los problemas del escritor de este país. Tres razones fundamentales a considerar por encima de otras de menor calibre.

Si aceptamos que lo que se escribe es mediocre o malo, la falta de mercado es, en una larga medida, un resultado, no una causa. Si aceptamos, por el contrario, que la falta de mercado y la indiferencia pública inciden sobre la moral del escritor, agotando sus estímulos, tendremos invertidos los motivos pero idéntico el resultado. ¿Cómo enfrentar esa situación? La mayoría recurre al expediente proteccionista, como si la inteligencia pudiese depender, para su expansión, de alguna medida del Contralor de Cambios o del Ministerio de Hacienda. Un decreto podría favorecer LA FABRICACION de libros, nunca el valor de su contenido ni su difusión verdadera. Un decreto, en última instancia, sólo justificaria la intrusión de la burocracia estatal en un dominio de la vida social que le es ajeno. La cultura es lo universal y la literatura una manifestación de ese universalismo. El Estado, en cambio, es lo particular, lo que separa. De ahí que sólo en los regímenes totalitarios, alcanzados los extremos, los AUTOS DA FE sean las únicas iluminaciones.

Aunque sea en grado mínimo, reclamar la intervención del Estado en el movimiento cultural es atentar contra la esencia misma de la cultura, contra la libertad de crear.

Un libro puede ser dos cosas: un objeto manufacturado y un modo de comunicación. Como manera de comunicación es como el libro cumple su función específica, sirve para algo y puede dar satisfacción a su autor. Como objeto destinado al polvo y a la soledad de los anaqueles es inocuo, no sirve para nada. Pero ningún decreto podría invertir esas funciones. Puede ofrecer una "chance" al escritor para que se libere del "maleficio de lo inédito", pero no puede decidir el destino vital del libro, que es el diálogo, mudo e íntimo, con el lector. To-

da substitución a este destino significa un escamoteo, una trampa que el autor se tiende a sí mismo y de la que sólo puede salir convertido en caricatura, en irrisorio "spécimen" de concurso ministerial, en polilla de las letras. Tal rodeo sólo conduce a la falsificación, al acomodo, al conformismo.

Pero el conformismo no es prerrogativa de los poetas de concurso y ágape. Hay otro conformismo que no es menos esterilizante y falaz: el que se disfraza de lo contrario, de anticonformista. Su actitud es fundamentalmente negativa. Corroe, no limpia. Da palos de ciego, no crea. Sus armas son el sarcasmo y la crítica peyorativa. Toda una promoción juvenil se viene agotando en esas funciones menores, substitutivas de la función literaria mayor, que es la obra. Se ha podido decir que padecemos una hidropesía crítica, y es cierto. A falta de actos, se recurre al gesto que los disfraza. A falta de libros, bueno es encaramarse a una columna de diario, acceder al disparadero de la gaceta o la nota.

Aquí no es que sobren críticos porque no hay escritores, sino que no hay escritores porque sobran críticos. Porque hacia ese fácil hacer de la crítica que aquí se estiliza se canalizan infinitas energías y vocaciones. La crítica ha de terminar forzosamente en la actitud del perro que se muerde la cola: criticándose a sí misma.

Por ahora, a falta de incentivos locales, manotea con frecuencia en el vacío de los ecos. Prolonga en nuestras hojas semanales los temas de revistas y periódicos del mundo. Desprecia o fulmina el aporte modesto de este o aquel poeta autóctono, de tal o cual escritor que pasa las de Caín para publicar su novela o su libro de ensayos. A veces, para mayor vergüenza, esos modestos aportes rebasan nuestras fronteras territoriales y suscitan vivos entusiasmos de los que no fuimos capaces aquí. Y es que en realidad padecemos una crítica de "reelaboración", que no se nutre siempre en las fuentes y que es inepta para el descubrimiento. Se aplican reglas y sistemas con talante profesional, tal vez bien aprendidas profesionalmente, pero sin esa sensibilidad particular que distingue al crítico creador del simple gacetero o del retórico expositor. Es curioso notar que la ferocidad de estos jóvenes hacia los componentes de generaciones anteriores más parece promovida por el resentimiento que por una radical manera de interpretar la función social

del escritor. Por lo pronto no cuentan, como sus predecesores, con una obra propia que oponerles. Y sus aspiraciones rara vez parecen ir más allá de la cátedra o de la desgraciada empleomanía.

Es decir, que desde ya nos auguran otra tanda de acomodados intelectuales que habrán de oficiar, irremediamente, como cabezas de turco de la promoción en agraz. Porque ¿quién habla de romper el molde, de incendiar las Academias, de terminar con los expedientes jubilatorios? Estamos lejos, hoy por hoy, de las vocaciones luciferinas.

Y, precisamente, en esa carencia de inconformismo legítimo, de vital repugnancia hacia la mediocridad y el acomodo, vemos el defecto mayor de nuestra literatura. Parecería que nuestros escritores actuales estuviesen mediatizados, inhibidos, limitados a una visión ambiente opaca y blanda. Las obras que con más frecuencia se publican parecen viciadas, en su origen e intención, por los motivos en que se inspiran. Es decir, que adquieren la calidad que reflejan, condicionadas por una especie de camaleonismo ingénito. No aspiran a la grandeza que siempre se manifiesta en la sinceridad extrema. De ahí su fracaso.

En los últimos meses, al socaire de subvenciones oficiales, el Teatro ha querido brindarnos una muestra de cómo ven los jóvenes autores de nuestro país la problemática social, nuestra humana condición. Meritorio esfuerzo frustrado sin remedio, no tanto por sus deficiencias técnicas, prescindibles en este comentario, como por una temática demasiado sometida a la copia de la realidad, rastrera de por sí, aún más desvitalizada en los escenarios.

Volvemos irremisiblemente a plantear la misma objeción que formulábamos para con la crítica: se manotea en el vacío de los ecos. Nada parece sentido de verdad, a fondo, sellando el compromiso entre el escritor y la realidad que lo circunda. Topamos otra vez con esa retórica profesoral, cuya virtud suprema parece estar cifrada en la trasposición explicativa, aséptica, de la realidad, despojada desgraciadamente de ese toque genial del arte sin el que ninguna obra trascenderá jamás la frontera del olvido. Nuestro escritor debe echar raíces en la problemática nacional, no con una finalidad pedagógica, sino con una vocación de hombre al que ningún problema de los hombres le sea ajeno.

El Hombre enajenado...

(Viene de la pág. 1)

facilidad. Necesita hombres que se sientan libres e independientes, que no se sientan sujetos a ninguna autoridad, principio o conciencia, pese a estar deseando ser mandados para hacer lo que de ellos se espera y encajar en la máquina social sin fricción. Hombres que puedan ser guiados sin utilizar la fuerza, conducidos sin conductor, instigados sin ningún propósito concreto, salvo el de moverse, funcionar, continuar. El capitalismo moderno ha logrado producir esta clase de hombres. Trátese del autómatas, del hombre enajenado.

HALLASE enajenado en el sentido de que sus actos y esfuerzos han legado a serle extraños. Los siente sobre y contra él. Le arrastran en lugar de ser arrastrados por él. Sus fuerzas vitales se canalizan en cosas e instituciones, y esas cosas e instituciones, habiéndose convertido en ídolos, no son experimentadas como el resultado de sus propios esfuerzos, sino como algo aparte de él, a lo que adora y a lo que se somete. El hombre enajenado se arrodilla ante la obra de sus propias manos. Sus ídolos representan sus propias fuerzas vitales de una manera enajenada. El hombre no se siente a sí mismo como el activo poseedor de sus propias fuerzas y riquezas, sino como a una "cosa" empobrecida que depende de otras cosas exteriores a él, y sobre las que ha proyectado su substancia vital.

Los sentimientos sociales del hombre están proyectados sobre el Estado. Precisamente porque ha hecho del Estado la personificación de sus propios sentimientos sociales, adora al Estado y a sus símbolos. Proyecta su sentido de poder, sabiduría y coraje en sus conductores, y los adora como a sus ídolos. Sea obrero, empleado o gerente, el hombre moderno se halla en estado de enajenación frente a su trabajo. El obrero se ha convertido en un átomo económico que balla al ritmo que le marca una organización automática. No posee participación en la planificación del proceso industrial ni en sus resultados. No tiene casi nunca contacto con la totalidad del producto. El gerente, por otra parte, está en contacto con la totalidad del producto, pero se halla enajenado frente a él porque lo considera algo concreto y simplemente utilizable. Su propósito es emplear ese producto desde un punto de vista utilitario para el capital que otros han invertido. La conveniencia es la personificación abstracta del capital, no algo que, como una entidad concreta, se le impone. El gerente se ha convertido en un burócrata que maneja cosas, cifras y seres humanos como mero objetos de su actividad. Sus manipulaciones suelen considerarse como algo que tiene que ver con las relaciones humanas, siendo que actualmente implican las más inhumanas de las relaciones: las producidas entre autómatas estratificados.

NUESTRO consumo no significa una menor enajenación. Se encuentra determinado por los slogans publicitarios, más que por nuestro paladar, nuestros ojos o nuestros oídos.

A pesar del aumento de producción y confort, el hombre pierde cada vez más el sentido del propio yo. Siente que su vida no posee significado, pese a que tal sentimiento es en su mayor parte inconsciente. En el siglo XIX el problema era: DIOS HA MUERTO; en el siglo XX el problema es: EL HOMBRE HA MUERTO. En el pasado el peligro consistió en que los hombres pudiesen convertirse en esclavos. El peligro que encierra el futuro es que los hombres puedan transformarse en robots. Ciertamente, los robots no se rebelan. Mas dado la naturaleza del hombre, los robots no pueden vivir y permanecer sanos. Se convierten en "farados" que destruirán su mundo y a ellos mismos, porque no pueden seguir soportando el aburrimiento de una vida sin sentido.

¿Cuál es la alternativa entre guerra y robotismo? Quizá la respuesta más fundamentada pueda ser dada por Emerson si invertimos su frase: "Las cosas se han subido a la silla y cabalgan sobre la humanidad", y decimos: "Pongamos a la humanidad sobre la silla y de ese modo cabalgará a las cosas". Esta es otra forma de decir que el hombre debe superar la enajenación que hace de él un impotente e irracional adorador de ídolos. Esto significa, limitándonos a la esfera psicológica, que debe superar la orientación mercantil y receptiva que le domina ahora, y volcarse sobre la juiciosa orientación productiva.

Debe adquirir de nuevo un sentido de sí mismo, debe ser capaz de amar y hacer de su trabajo una actividad concreta y llena de significado. Debe emerger desde una orientación materialista y alcanzar un



SOLO PAA le ofrece 6 vuelos semanales directamente 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. 89787 - Montevideo.

Utilice el servicio de Correo Aéreo

plano en el que los valores espirituales: amor, verdad y justicia, se conviertan en objetivos que verdaderamente le conciernen. Pero cualquier intento de cambiar solamente una de las secciones de la vida, la humana o espiritual, fracasará. De hecho, cuando el progreso se produce en una sola esfera, es destructivo para el progreso de todas las esferas. El evangelio sólo relativo a la salvación espiritual condujo al establecimiento de la Iglesia Católica y Romana; la Revolución Francesa con su exclusivismo limitado a la reforma política, condujo a Robespierre y a Napoleón; el socialismo, en la medida en que se limitó a un cambio económico, condujo al stalinismo.

APLICANDO este principio de transformación simultánea en todas las esferas de la vida, debemos pensar que esos cambios, económico y político, son necesarios a fin de superar el hecho psicológico de la enajenación. Debemos conservar los métodos industriales. Pero debemos descentralizar el trabajo y el Estado hasta darles proporciones HUMANAS, y permitir la centralización sólo hasta el punto exacto en que es imprescindible a las exigencias de la industria. En la esfera económica necesitamos la colaboración de todos aquellos que trabajan en una empresa, a fin de permitir la participación activa y responsable. Las nuevas formas de tal participación pueden ser halladas. En la esfera política debemos volver al pequeño municipio, creando miles de pequeños grupos que, bien informados, se enfrenten, discutan, y cuyas decisiones se integren en un nuevo "Parlamento".

El hombre sólo puede protegerse de las consecuencias de su propia locura, creando una sociedad sana que concuerde con las necesidades del hombre. Necesidades que se hallan enraizadas en las buenas condiciones de su existencia: Una sociedad en que el hombre ame al hombre, en la que se sienta enraizado por vínculos de fraternidad y solidaridad, más que por lazos de sangre y suelo. Una sociedad que le dé la posibilidad de trascender a la naturaleza creando mejor que destruyendo; en la que cada uno obtenga el sentido de sí mismo al reconocerse como sujeto de su propio poder, mejor que en base a un conformismo. Una sociedad en que un sistema de orientación y devoción pueda existir sin que el hombre necesite trastocar la realidad ni adorar ídolos.

CONSTRUIR tal sociedad significa dar un nuevo paso. Significa el fin de la historia "humanoide", fase en la que el hombre no ha alcanzado a ser totalmente humano. No significa el "fin de los días", la "consumación", el estado de perfecta armonía en que el hombre no afronta ya conflictos o problemas. Por el contrario, el destino del hombre consiste en que su existencia esté salpicada de contradicciones que está obligado a resolver, sin que jamás las resuelva. Cuando haya superado el estado primitivo de sacrificio humano, que hallamos en las formas rituales de los aztecas o en las seculares formas de la guerra; cuando haya sido capaz de regular sus relaciones con la naturaleza de una manera razonable, en lugar de un modo ciego; cuando las cosas se hayan convertido verdaderamente en sus servidoras mejor que en sus ídolos, el hombre se enfrentará con los auténticos conflictos y problemas humanos. Tendrá que ser audaz, arrojado, imaginativo, capaz del sufrimiento y de la alegría; pero sus poderes estarán ahora al servicio de la vida, y no al servicio de la muerte. La nueva fase de la historia humana, si es que se produce, será un comienzo, no un fin.

(Tradujo del inglés para DESLINDE, J. C. B.)



Cine de Larga Duración

¿Una moda o una Crisis?

por Jorge A. Pignataro

Con la llegada de Cecil B. De Mille en 1913 a un suburbio de Los Angeles, llamado Hollywood, nace la "Meca del Cine", acontecimiento que el productor Adolph Zukor en sus inefables memorias tituladas premonitoriamente "El público nunca se equivoca", saluda con alborozadas palabras. Después vienen Griffith, Ince, Sennet, Chaplin, Von Stroheim, Lubitsch, Capra, Ford, Wyler, y tantos y tantos otros; vienen también el sonido y el color, los grandes decorados, los despliegues multitudinarios, el sistema de estrellas como forma industrial del divismo, la especialización infinitesimal de las diferentes tareas que hacen posible la creación cinematográfica. En fin, un cúmulo de nombres y hechos que van dando forma y carácter a Hollywood hasta convertirlo en la gran usina del espectáculo.

Simultáneamente, fuera de los Estados Unidos, el cine también evoluciona y se producen sucesivamente importantes fenómenos: el expresionismo alemán, la escuela rusa, el documental británico, el gran cine francés de entreguerras; pasada la contienda, el neorrealismo italiano, el descubrimiento de cinematografías exóticas (Japón, India), el renacimiento de algunas europeas (Suecia, Europa Central). Sin embargo, Hollywood sólo suele darse por enterado de estos hechos para aprovecharlos y estimarlos únicamente en función de los dividendos que puede reportar su asimilación.

Esa tesitura tal vez haya tenido su más elocuente expresión y símbolo en la palabra "superproducción", pretenciosa denominación que sirvió durante muchos años (y todavía se la emplea), para rotular los más costosos frutos de esa industrialización a todo trapo, llevada adelante a menudo en detrimento de las más elementales normas estéticas, y que haría decir a René Clair: "Arte y dinero: inteligencia creadora y reglas financieras se enfrentan en el cine. Atención: dirigir nuestro arte hacia realizaciones "suntuosas", habitar a la masa hacia espectáculos en que la riqueza sea la mejor cualidad, es arrojarlos en la boca del lobo. Es volver al film, cada día un poco más esclavo del dinero, cuyas leyes ya le ahogan. Un autor que no puede dar muestras de su genio o talento, sino a golpes de millones, muestra a menudo indicios de debilidad, pero a menudo también traiciona así los intereses superiores del cine...".

En los últimos años surgen, como tantas otras veces, escollos capaces de trastornar la estructura económica base de la industria filmica hollywoodense, que contempla con alarma creciente el rápido desarrollo de dos poderosos rivales. Uno, dentro de su propia casa: la televisión, con su enorme difusión y la consiguiente retracción del público de las salas cinematográficas. Otro, fuera de los Estados Unidos: el cine europeo, cuya buena acogida entre los aficionados de todas partes es cada día mayor, y que se enriquece rápidamente con una larga lista de creadores sensibles y talentosos que aportan, distintamente, una lúcida noción de la misión artística del cine, un honesto sentido del oficio que cultivan con ancestral cariño artesanal, un nutrido acervo cultural y tradicional; y que es estimulado también, con frecuencia, por una precariedad de medios técnicos y económicos que obliga a todos a afinar al máximo esa sensibilidad, ese talento, ese oficio y esa tradición, o al menos, a pasarlos por el cedazo de un elemental buen gusto.

La reacción de Hollywood no se demora; la alternativa consiste en neutralizar o capitalizar esos avances de una competencia inconveniente. Algunos productores independientes (Mark Hellinger, Harold Hecht, el primer Stanley Kramer), optan por lo segundo, intentando continuar la habitual política de asimilación, y ensayan la utilización de temas y modos expresivos de la televisión y de las nuevas corrientes europeas al tiempo que brindan oportunidades a figuras jóvenes que, por serlo, no están tan imbuídas de las viejas fórmulas (Zinnemann, Robson, los Mann, Rossen, Dassin, Chayefsky, etc.). Las grandes compañías, por el contrario, se lanzan a la experimentación de nuevas técnicas espectaculares.

Se produce entonces el aumento de las dimensiones habituales de las pantallas, fenómeno al que por ahora no se le ve el fin y que ha incorporado al vocabulario cinéscopo nuevos nombres: CinemaScope, VistaVisión, SuperScope, etc. Pronto se verá el Todd-AO en "LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DIAS"; no tan pronto, el Cinemascope; y ya se habla del CineMiracle. Basta, sin embargo, echar un vistazo a la crítica cinematográfica nacional de pocos años atrás, para comprobar que sus predicciones sobre el alcance de estas experiencias aún se mantienen en pie.

Luego de señalar que "... todo indica... que el CinemaScope ha venido para quedarse", Homero Alsina Thevenet (en "El País") señalaba: "Los problemas estéticos derivados también han venido para quedarse un rato y hace muy poco tiempo que se les empezó a atender. En general se ha entendido que la estética puede esperar, con lo que todo el cine actual debe ser mirado como una etapa de transición...". Por su parte, Hugo R. Alfaro (en "Marcha"), comentando la presentación de "El Manto Sagrado" en el Festival de San Pablo, decía: "Seguramente no significa un paso adelante en la evolución estética del cine, como significaron, en su hora, la incorporación de la cámara móvil o de la voz humana. Muy probablemente llame a nuevos y numerosos contingentes de espectadores; pero lo que al cine le conviene incluso desde el punto de vista de los intereses de la industria, no es tener más sino mejores espectadores, porque la curiosidad pública es una veleta que gira en cualquier dirección, y el CinemaScope no será siempre la última novedad".

Hasta el momento muy poca atención se ha prestado a los problemas estéticos derivados de las nuevas dimensiones de la imagen. Podrían citarse numerosos títulos para demostrar que estas innovaciones se utilizan, con preferencia, para solucionar problemas económicos de la industria, como la recuperación de las divisas congeladas en Europa, por ejemplo,

para lo cual se emplean asuntos triviales enmarcados en bonitos catálogos de postales coloreadas sobre las venerables ruinas romanas ("La fuente del deseo", de Jean Negulesco, 1954), o los hermosos paisajes de la Riviera ("BONJOUR, TRISTESSE", de Otto Preminger, 1957; "SUCEDIO EN MONTECARLO", de Samuel Taylor, 1956), y cuyo suceso popular es de tal entidad que algunos europeos abandonan tradición y sensibilidad para hacer su negocio cultivando esta modalidad ("DONATELLA", de Mario Monicelli, 1956; "VACACIONES EN ISCHIA", de Mario Camerini, 1956).

En cuanto a la otra predicción de que no sería siempre el CinemaScope la última novedad, también son los productores de Hollywood quienes lo ven antes que nadie, con su buen ojo para el negocio del espectáculo. Como no alcanza al tradicional despliegue de muchedumbres moviéndose en decorados imponentes, grandes repartos estelares, color, etc., como resulta insuficiente agrandar la imagen hacia arriba y hacia los lados, pues... se hace lo mismo con el tiempo de duración. Todo induce a pensar que ésta y no otra, sea la explicación más adecuada para un criterio que aparenta ser el más recibido actualmente en Hollywood, agregando un elemento más al viejo concepto de "superproducción" y transformando en lugar común de comentaristas y aficionados el concepto de "grandiosidad sin grande-



"El Puente sobre el Río Kwai", de David Lean

za", y que da ribetes precisos y casi definitivos a esta crisis de gigantismo que atraviesa el cine hollywoodense.

Aunque la historia del cine abunda en ejemplos de films de extensión desmesurada, la concentración de un alto número de ellos en la producción de los últimos años respalda aquella afirmación, y su presencia casi simultánea en los últimos meses en las salas de estreno montevidéanas promovida por razones de distribución y competencia comercial, proporciona un abundante material para analizar este nuevo aspecto de la expresión cinematográfica, indagando hasta qué punto la duración de un film más allá de la hora y media o dos horas habituales, pueda haberse constituido en un elemento positivo de creación artística. Lo que se consideró excepcional hace casi veinte años al conocerse "Lo que el viento se llevó" (Victor Fleming, 1939) y se entendió un error lamentable ante "QUO VADIS?" (Mervyn Le Roy, 1956), hoy parece ser la última palabra de la industria y explica la supervivencia fantasmal del primero de los títulos mencionados, que reaparece en salas de barrio, y la equivocada reposición reciente del segundo.

En 1957, "LA GUERRA Y LA PAZ" (de King Vidor) es el adelantado de la nueva modalidad. Si bien por ciertas características participa del buen gusto europeo, los rasgos principales son típicamente americanos. El brillo exterior de la primera parte no puede disimular su falta de emoción y hondura psicológica. El aliento épico de la segunda parte levanta el nivel, y rescata el total del tedio que inevitablemente hubiera sobrevenido a lo largo de sus tres horas y quince minutos de duración, si hubiera continuado su fría exposición de conflictos y caracteres. Alguien ha querido ver en las dos partes de "LA GUERRA Y LA PAZ" dos películas diferentes. En la medida en que se admita la convicción de que sólo la parte final perdurará en la memoria de público y comentaristas, esa afirmación es valedera.

"GIGANTE", de George Stevens, nos llegó en Marzo de este año, aligerado en media hora de la duración original, que un periodista uruguayo adelantara desde Europa. El film se propone ser un gran fresco de la prodigiosa transformación del Estado de Texas, cuyos hombres lo convirtieron con empuje y hábil explotación de los recursos naturales y humanos, en una de las regiones más ricas de la Unión. Pero "GIGANTE" postula además un punto de vista mordaz para juzgar ese engrandecimiento y sus últimas consecuencias, punto de vista que se convierte en un involuntario sesgo irónico acerca del desmedido afán de grandiosidad apreciable en todos los órdenes de la vida americana, incluyendo por supuesto la propia creación artis-

tica, y dentro de ésta, la cinematográfica. El mismo Stevens ha dicho que "... las grandes compañías... solamente buscan la seguridad de las viejas fórmulas, lo cual basta para eliminar toda posibilidad de hacer una película interesante". Esas viejas fórmulas son servidas generosamente por Stevens; abundan en "GIGANTE" las muchedumbres de extras, los grandes decorados, el lujo, el brillo exterior. Pero como, casualmente, tiene talento, no se deja rebasar por ese ruido ni por los elementos novelescos que contiene el asunto original, y los aprovecha hábilmente para colocar su mensaje a través de personajes claramente delineados y acertadamente ubicados en la realidad que les toca vivir.

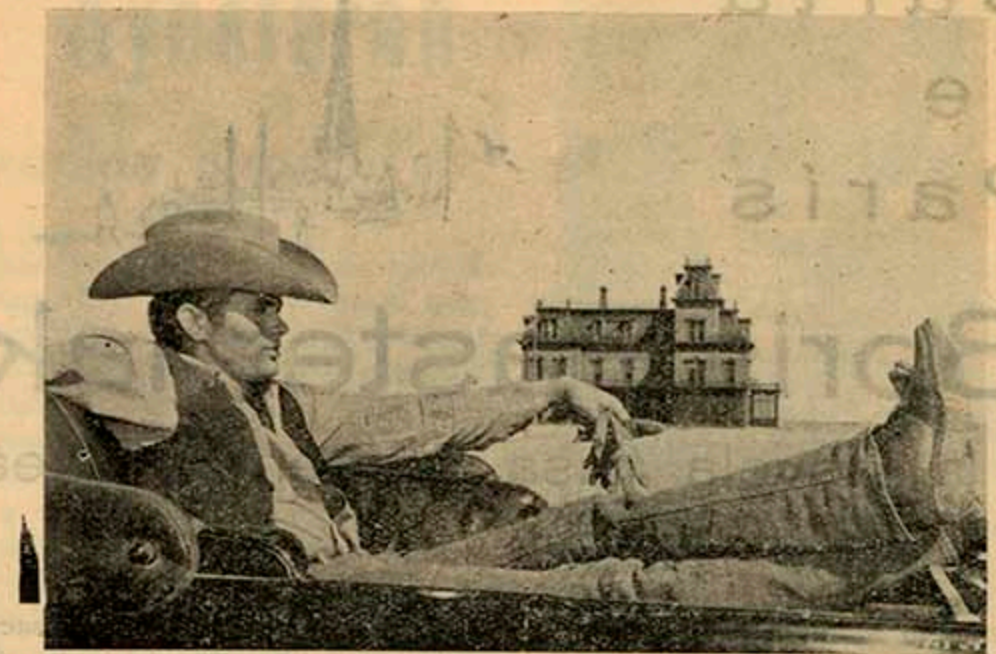
"EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI", de David Lean, conocido en Junio, es sin duda lo más logrado de este tipo de películas. Aparte algunas menores concesiones sentimentales, el asunto es desarrollado por el libreto como un largo proceso llevado en riguroso "crescendo", ilustrado constantemente con pequeñas incidencias y actitudes definitorias de la personalidad de los protagonistas, y que presenta como perfectamente naturales y lógicas sus conductas posteriores. La dirección de David Lean se ciñe rigurosamente a esa progresión, enriqueciéndola con numerosos detalles visuales y sonoros y enmarcándola adecuadamente en el logrado clima de desesperanza de un campo de prisioneros de guerra. El todo resultante es una obra maestra en que se combinan ajustadamente los procesos psicológicos con el ambiente de epopeya alucinante en que aquéllos se encuentran circunscritos.

Es un estilo narrativo casi inverso al de "GIGANTE", en que la epopeya sirve para ilustrar la particular psicología de los personajes. Pero ambos films justifican holgadamente su desacostumbrada extensión, que no resulta en ningún momento fatigosa, sino que por el contrario, se afirma como evidentemente necesaria para un cabal desenvolvimiento temático.

Ocurre todo lo contrario con los demás films de parecida duración, que veremos en rápida síntesis:

"ADIÓS A LAS ARMAS", de Charles Vidor, es sólo un vistoso y errático devaneo sobre la estimable novela de Ernest Hemingway, al servicio de un divismo justificado sólo por razones extracineamatográficas (actriz: Jennifer Jones, esposa de David O. Selznick, productor), y que acumula escenas bélicas y conflictos pasionales según rutinarias recetas.

"EL ÁRBOL DE LA VIDA", de Edward Dmytryk, es una trivial reconstrucción folletinesca del Sur de Estados Unidos y sus queridos prejuicios, según el esquema de "LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ", mejorado en detalles pero con idéntica acumulación de episodios bélicos, escenas costumbr-



Una escena de "GIGANTE", de Stevens

tas y desastres familiares.

"LOS DIOS VENCIDOS", también de Edward Dmytryk, es una bienintencionada aunque indecisa recorrida por diversos temas aledaños de la guerra, que acumula conflictos individuales, romances frustrados, campos de adiestramiento americanos, campos de concentración alemanes, ciudades ocupadas, y un sin fin de convencionalismos que falsean la novela original de Irvin Shaw.

"ORGULLO Y PASIÓN", de Stanley Kramer, antes productor sagaz, es una desafortunada acumulación de más episodios bélicos, con los miles de extras consiguientes, y clisés gastados sobre ingleses rectos, gitanos analfabetos de pacotilla y oficiales napoleónicos sádicos, que se mueven en torno a un monstruoso cañón que atraviesa media España junto a una imposible actriz llamada Sophia Loren, ridícula como nunca.

Finalmente, "LOS DIEZ MANDAMIENTOS", de Cecil B. De Mille, es una larga acumulación de inmensos decorados que remedan las gigantescas construcciones del Egipto de los Farones, donde se agita una muchedumbre de figurantes que pretende revivir el cautiverio del pueblo hebreo, encabezada por un elenco que en su mayor parte no pasará a la historia por su labor en este film. El primitivismo de su realización, especialmente los trucos pueriles que ilustran los milagros bíblicos (sólo falta el Maná), únicamente podrán conmover a los públicos de las matinés infantiles, a algún cronista distraído que creyó ver en este enorme despropósito un film documental y, naturalmente, a su realizador Cecil B. De Mille.

Es casualidad que la reseña precedente termine con un film de De Mille, cuyo nombre, sinónimo reconocido de espectacularidad hueca y ruidosa, inicia esta nota como el de aquél a quien prácticamente puede considerarse el fundador de Hollywood, que más de cuarenta años después sigue en el mismo plano mental de creación

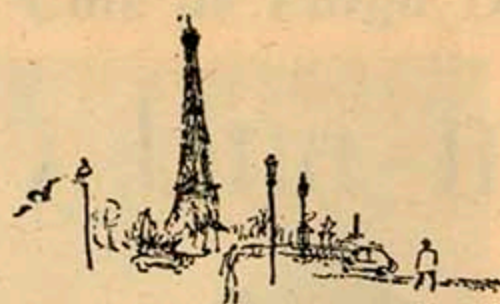
y aplicando las mismas viejas fórmulas que abominaba Stevens y que, él sí, pasará a la historia como la encarnación de esa industrialización a ultranza del arte cinematográfico que tan amargas reflexiones arrancaba a René Clair.

No es casualidad, en cambio, que en la referencia a cada uno de estos films se haya empleado reiteradamente el verbo acumular, pues el común denominador de todos ellos es, precisamente, la mera agregación de los más diversos elementos que puedan llenar esa duración extraordinaria, conformando un espectáculo elaborado con criterio cínico y presupuesto millonario. Generalmente falta un mínimo de orden lógico, los hechos se suceden por simple yuxtaposición, los personajes carecen de relieve y estatura verosimilmente humana, los conflictos se alargan, se estiran, se retuercen, pero nunca crecen en convicción dramática, la interpretación recorre todas las variantes desde lo penoso hasta lo ridículo, la fotografía irrita por su colorido falso, la banda sonora aturde con partituras desbordantes. Excepcionalmente es la única película en blanco y negro de todas las mencionadas, "LOS DIOS VENCIDOS", aquella donde esos vicios están más atenuados y es mayor la cuota de aciertos parciales.

Falta conocer aún "LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DIAS", y ya se anuncia una nueva versión de "BEN-HUR". No parece probable que su conocimiento futuro pueda modificar en mucho la conclusión que se desprende de este análisis: la duración desmedida de los films no ha aportado nada nuevo a una estética filmica. Un alentador índice de cultura cinematográfica en nuestro público, al margen de circunstanciales condiciones de onerosidad, parecería ser el hecho de que muchos de los films citados en esta nota han fracasado, o se han mantenido en cartelera por desconocidas razones de prestigio comercial sostenido con pérdida económica.

(Pasa a la Pág. 15)

Carta de París



Boris Pasternak y la novela rusa contemporánea

Bajo la somnolencia estival que caracteriza a París en agosto, un acontecimiento literario ha venido a remover el ambiente y a despertar de su modorra a los que, anclados aquí por impostergables compromisos, no hemos podido ganar la paz de los campos o la tibia vecindad del mar. Le "tout-Paris" veranea y los más asiduos visitantes de redacciones de revistas y periódicos literarios vaya usted a saber en qué rincones del Jura, de los Alpes marítimos, de la Bretaña o de los Pirineos estarán. Hasta ellos sólo habrán llegado los ecos de este acontecimiento inusitado en la temporada, consistente en la aparición simultánea de dos libros de Boris Pasternak, un escritor ruso —un poeta— del que en más de una ocasión se habían publicado en la prensa occidental fúnebres responsos.

Tal vez el caso de Pasternak sea único entre los escritores soviéticos: extraña su supervivencia tras su inquebrantable voluntad de permanecer fiel a sí mismo en un medio tan sometido a las duras presiones del Poder y a las no menos envilecedoras coacciones del ambiente. La nómina de obras publicadas por Pasternak hasta 1935 —fecha en que el stalinismo se endurece gradualmente— revelan a un poeta preocupado por los problemas de la forma y por las prerrogativas del arte, actitudes insólitas en un país en el que por voluntad "superior" los literatos habían sido definidos como "ingenieros del alma humana" y equiparados al proceso de producción.

Ya se sabe que el resultado de esta mediatización fue la desaparición de la literatura y del arte entendidos como expresión de la libertad del espíritu. De esa destrucción moral se salvó Pasternak por el silencio, un silencio largo de diez años.

Las dos obras que acaban de aparecer aquí han conseguido de inmediato una resonancia excepcional —"hors de saison"— en las revistas y periódicos. LE DOCTEUR JIVAGO (1), sin embargo, ya había aparecido en italiano. Se trata de una larga novela cíclica, a la manera de LA GUERRA Y LA PAZ, en la que se relatan los esenciales aspectos de la vida de un hombre a través de los trá-

gicos acontecimientos que sacudieron la vida rusa desde los últimos años del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial. Años convulsos y terribles, que marcaron con su horror y sus hogueras los destinos del mundo occidental. De aquella grandiosidad esperanzada, sólo el poder desnudo queda hoy, y es por eso, sin duda, que todo el largo relato de Pasternak trasunta un íntimo desencanto, un melancólico sentimiento de derrota, una suave nostalgia de la esperanza perdida.

No se trata aquí de un alegato anticomunista en el sentido panfletario del término. Su testimonio es más subjetivo, pero no por eso menos profundo. La intención del escritor es más fácil de rastrear en su otro libro: ESSAI AUTOBIOGRAPHIQUE (2). En él nos ofrece Pasternak una visión de sí mismo en contraste con otros hombres y acontecimientos de su tiempo. No se trata de una simple introspección retroactiva, ni de un diario; mas pronto nos hace asistir a un vivo cotejo entre su espíritu y los hechos de los demás. En esa confrontación se va perfilando el hombre que es Pasternak, nos va dando su concepción de la vida y su pensamiento sobre los otros.

Por lo menos en estos libros, Pasternak parece haber superado el odio. Su visión de los hechos es honda y tranquila. Sólo aparece unido a ellos por un dolorido sentimiento que aparece en ambos libros, sobre todo en LE DOCTEUR JIVAGO, como una constante del autor. De ahí la comparación con Tolstoy que ha surgido de inmediato entre la crítica. No hay que olvidar, sin embargo, que el mismo Pasternak había declarado: "Yo no soy comunista. Tampoco creo en el materialismo dialéctico. Creo en Dios. Los siglos sólo son pedañitos para los pasos de Dios".

A este remoto advenimiento nos remite la obra de Pasternak. Tal vez le parezca a él, rodeado por el odio, cercado por el totalitarismo, que esa esperanza lejana es la única esperanza posible.

Paris, agosto de 1958.

LUCIEN LEFALLEY.

(1) Le docteur Jivago, Gallimard, éditeur, 1958.
(2) Essai d'autobiographie Gallimard, éditeur, 1958.

Hombre, Tiempo y Ciudad

(Viene de la Pág. 1)

espíritu del hombre, que regresa a la dicotomía, a la dispersión. El fenómeno que oculta esta realidad es la ciudad-masas. El hombre está junto, pero solo. Por eso el hombre de la ciudad tipifica la realidad humana contemporánea, es su resultado incambiable, y sirve de espejo al campesino, hasta el que llega la sugestión de una grandeza exterior expresada en la oropelesca simbología ciudadana. Desde que se inició el movimiento expansivo de la ciudad fabril el éxodo del campo a la ciudad se produjo simultáneamente.

El delirio de grandezas es una exclusiva del ser humano, de esta "caña pensante" pascaliana que oculta, tras su enhiesta apariencia, una lamentable oquedad. Porque toda grandeza exterior exige el sacrificio de las energías que el hombre podría destinar al descubrimiento y perfección de su ser verdadero. Pensar implica, en su más noble sentido, un estarse quieto, una actitud pasiva. Nada más contrario a la postura del hombre de la ciudad, inventor y constructor orgulloso del automóvil y del Subterráneo, verdadera anticipación, éste, de su destino de topo ágil y eficiente.

Toda la filosofía derivada de la realidad ciudad-masas es catastrófica. Toda la ciencia que deriva, a su vez, de allí, es catastrófica también. La bomba atómica sería el corolario. También su símbolo: una suprema concentración de energía destinada a la desintegración. Buenos Aires reúne, en un movimiento frenético, a cuatro millones de personas. Pero la comunidad no existe. Son cuatro millones de desconocidos viviendo para sí, solos en medio de un tumulto de semejantes.

"Ciudad, este es el nombre de una enfermedad nerviosa muy grave" —dice Martínez Estrada—. Pero no sólo porque esa enfermedad se transfiriera a sus habitantes. También porque contagia la vida nacional, incide sobre las instituciones, altera los factores políticos y económicos cuando se desarrolla tentacularmente. Ya Lewis Mumford abordó el tema con gran penetración. Véase su obra LA CULTURA DE LAS CIUDADES y se tendrá un panorama amplísimo del tema. Ahora se sigue analizando exhaustivamente la gravitación del modo de vida urbano sobre la persona por médicos, sociólogos,

técnicos, economistas... Pero una sociedad poderosamente influida por estímulos de tipo centralista y autoritario —capitalismo o comunismo— difícilmente puede acometer la tarea razonable de curarse a sí misma.

Pero en la medida que la ciudad crece se empobrece la vida del hombre, su habitante. En vano tratará de paliar su soledad con espectáculos y fiestas. El final es un irremediable vacío. El suicidio es una de las peores consecuencias de la hidropesía urbana, las neurasias su más flagrante resultado. La ciudad es como una máquina que usa sus piezas y las tira. Por eso, en comparación con la antigua manera de envejecer, forma clásica y única de acceder a la sabiduría, "lo más parecido —hoy— a la vejez de un ciudadano es el desgaste de una pieza de máquina, o el de un objeto desechado por la moda, que pierde su utilidad".

Si es cierto que las ciencias del hombre nos enseñan actualmente más cosas que nunca sobre él, recibimos también esas enseñanzas de manera abstracta. El hombre habla de sí mismo como de una pieza de museo, enajenadamente. Su vida es un discurrir y para discurrir no hay ninguna posición mejor que la superficial. Hasta cuando se eleva en la realización de sus inmensos rasca-cielos nos da superficies verticales, agujereadas y exámenes. Superficie y aceleración son las premisas del ciudadano de este tiempo. El reloj aparece necesariamente como uno de los implementos capitales que le ayudan a subdividir el vértigo.

Nos ha acogido con su habitual y amplia hospitalidad. En compañía inexcusable de arpas paraguayas, un piano y una Santa Cecilia que preside patronalmente su biblioteca. Nos habla inmediatamente y con entusiasmo de su tema predilecto: folklore. Su ausencia de retórica profesional nos trae a la mente mientras lo escuchamos el sentido profundo que daba Miguel de Unamuno a la expresión "dilettante". Fue por 1943 que Ayestarán comenzó munido de un grabador insuficiente, la tarea de recolector de campo. Hoy continúa en ella. Cuenta con un excelente grabador de cinta de alta fidelidad y la cifra de registros tomada es de 2.400. Esto significa recorrer toda la República, en busca afanosa y paciente del portador del canto folklórico, del genuino hecho que hace de un letrado el depositario de una tradición cultural.

B. M.

Una Entrevista a Lauro Ayestarán

La importancia del folklore en la creación musical

CON LAURO AYESTARAN

Hace pocos días hemos estado conversando largamente con Lauro Ayestarán. El interés realmente grande de todo lo que oímos, tenía necesariamente que transformar aquella amistosa visita en un reportaje y ver la luz pública.

No vamos a pretender presentar a Ayestarán. Intentarlo sería redundante o subestimar la información de los lectores. Sin embargo, aunque sabemos de la amplia resonancia de su obra, nos parece insuficiente toda vez que consideramos la calidad que ostenta. Hay sin duda causas que hacen posible esta situación. Y al reencontrarnos con Ayestarán, con su natural modesto disimulando en todo momento la importancia de lo que está realizando, nos enfrentamos a una muy importante de estas causas.

Ayestarán es realmente el auténtico investigador: un representante de ese ejemplar humano que trabaja en silencio y recogimiento, atento sólo a su tarea, sin cuidar que el éxito logrado trascienda y provoque en su gabinete el disturbio de la fama. Pero no debemos imaginarnos como el especialista de laboratorio, especie de científico en "torre de marfil", seco y académico. Todo lo contrario: algo portentoso es ver ese caudal de conocimientos y erudición múltiple, unido en una sola y acrisolada pieza con el hombre Ayestarán. Sus conocimientos se extienden en una gama flexible y ágil que va, por supuesto, desde la música, historia, filosofía, artes plásticas... o hasta el último acontecimiento público notorio. Está pues, Ayestarán, en contacto con su tiempo, mira y comprende lo que sucede a su alrededor. Es justamente a este hombre vivo a quien hemos entrevistado.

Nos ha acogido con su habitual y amplia hospitalidad. En compañía inexcusable de arpas paraguayas, un piano y una Santa Cecilia que preside patronalmente su biblioteca. Nos habla inmediatamente y con entusiasmo de su tema predilecto: folklore. Su ausencia de retórica profesional nos trae a la mente mientras lo escuchamos el sentido profundo que daba Miguel de Unamuno a la expresión "dilettante".

Fue por 1943 que Ayestarán comenzó munido de un grabador insuficiente, la tarea de recolector de campo. Hoy continúa en ella. Cuenta con un excelente grabador de cinta de alta fidelidad y la cifra de registros tomada es de 2.400. Esto significa recorrer toda la República, en busca afanosa y paciente del portador del canto folklórico, del genuino hecho que hace de un letrado el depositario de una tradición cultural.

Cultura oral tan valedera como la escrita y tal vez más viva. La cultura de los analfabetos a que se refiere Salinas pensando en el Romancero. Y aquí articulamos con la teoría que formula Ayestarán sobre la raíz del folklore americano: está en el cancionero popular europeo de los siglos XVI y XVII.

Nos señala, en sustento de su tesis, la cantidad grande de romances que están vivos aun hoy en el cancionero infantil uruguayo. Y nos lo demuestra haciéndonos oír una grabación recogida por él en Montevideo del romance de "Marilana Pineda", cantado por una señora que al ser interrogada sobre García Lorca, respondió que "esa persona no era de su relación"... Casi en seguida aumenta Ayestarán nuestro asombro, mostrándonos en el piano cómo el popular "Arrorró" está presente en una de las cantigas de Alfonso el Sablo.

PROXIMO VIAJE

Es precisamente en busca de materiales nuevos para analizar, con miras a confirmar o rechazar su tesis, que Ayestarán viajará a España a fin de año, donde microfilmara en varias bibliotecas códices y ejemplares impresos únicos. Decimos así, confirmar o rechazar su tesis, porque justamente en esta forma objetiva plantea Ayestarán el seguro éxito de su viaje. Pueden suceder dos cosas, nos dice: una, que encuentre ratificadas mis suposiciones; otra, que me haya equivocado. De cualquier manera, traigo en ambos casos para el país un material no conocido, importantísimo y de primera mano para ser estudiado y aprovechado. Creemos que este planteo de las cosas, nos da una medida de la calidad humana y profesional de Ayestarán.

UNA CARTA HISTORICA

Con relación a su tesis sobre el origen del folklore americano, nos muestra Ayestarán una carta que califica con razón de histórica. Su fecha es reciente: enero 13 de 1958; está firmada por el glorioso octogenario don Ramón Menéndez Pidal, que siempre afinado en estudio del romancero, escribe a Ayestarán este párrafo que transcribimos textual por su importancia:

"uno de los primeros hallazgos en que descubrí la existencia del romancero de América, fue en una plazuela de Montevideo, oyendo cantar a unos niños. Me extrañó la vitalidad y gran difusión de algunos romances infantiles, aun los históricos antiguos "Donde vas, Alfonso XII, "Marilana Pineda"..."

Ayestarán continúa haciéndonos oír varios romances siempre reco-

gidos por él a lo largo de toda la República. Pero no debemos creer que todo se reduce a recolectar. Esto nada sirve si no le sucede el posterior trabajo de anotación, clasificación, etc. Ayestarán lo llama un poco injustamente trabajo de rutina, pero es imprescindible antes de dar conclusiones y formular teorías de interpretación de los hechos folklóricos. Vemos el aparato de carpetas y planillas que tiene reunidos Ayestarán y que constituyen nada menos que el caudal de música folklórica del país, clasificado y ordenado.

EL FOLKLORE COMO MATERIA ARTISTICA

Y he aquí algo muy importante que nos adelanta Ayestarán: este registro de nuestra música folklórica está dando sus frutos en el seno de la creación artística. A él están acudiendo los compositores nacionales en busca del genuino ejemplo musical capaz de encerrar en su cifra el espíritu de nuestra nacionalidad, el rostro musical, por decirlo así, que poseemos. La colección, dice Ayestarán, está prestando a la música uruguaya el mismo beneficio que el "Cancionero Español" de Felipe Pedrell. Va hasta su inagotable biblioteca y nos muestra en la obra del maestro Pedrell la materia bruta de la "Nana" de Manuel de Falla, "Semana Santa en Sevilla" de Albéniz y otras.

Se extiende sobre el popular error de creer pobre el folklore uruguayo. En realidad sucede que no se le conoce, afirma. Nos habla de la rica estructura tripartita del estilo, y son justamente estilos los dos primeras piezas de la colección utilizadas por Ascone y Storm. Nos los hace oír en el piano. Ascone utiliza el estilo Nº 106 en su obertura para "Santos Vega", confiándolo primeramente a los violoncellos, tomándolo luego toda la orquesta.

El estilo utilizado por Storm (Nº 76) es un interesante ejemplo de la variada y plástica virtud de esta forma folklórica. Es bimodal y se adapta perfectamente a la ambigüedad tonal de la ópera "El regreso", en donde se escucha como interludio entre el 1º y el 2º acto. Allí funciona perfectamente como el toque de color local que ambienta la acción y lo hace con toda autenticidad.

Al llegar aquí, inquirimos la opinión de Ayestarán sobre la música nacional actual. Señala que son los dos acontecimientos más importantes de los últimos tiempos precisamente la ópera de Storm y el "Salmo" de Tosar.

Elogia mucho al joven Storm. Ve en su ópera un estudio y aprovechamiento nada comunes de las virtudes que hacen del español una de las lenguas más aptas para



el canto. Además, Storm se autolimitó en los despliegues de técnica brillante y compleja que hubiera podido hacer, en un afán loable de beneficiar la obra. "Se cortó la coleta" —nos dice— lo que significa mucho en un músico joven y tan dotado como Storm.

El "Salmo" es una obra madura, admirable por su fuerza expresiva y calidad técnica, opina Ayestarán. Además nos convence que ha sido una impresión equivocada y en todo caso nada más que una impresión, la conexión que establecíamos al comentar esta obra entre el canto melismático de la soprano y el estilo de Berg. (1)

PLAN DE TRABAJO

¿Planes de futuro de Ayestarán? Publicará en breve el "Cancionero Infantil", al que seguirá una serie de trabajos sobre cada una de las formas folklóricas uruguayas, siendo "El Estilo" la primera en aparecer.

Este esbozo de trabajos en marcha nos llama la atención sobre el tiempo que estamos robando a Lauro Ayestarán; nos retiramos. Lo hacemos reflexionando sobre su rica y múltiple personalidad: El "procura más bien ser que adquirir" de Goethe nos viene a la mente al considerar esa integración radical de valores personales y culturales que es Lauro Ayestarán. ¿Sería estar muy lejos de la verdad dar una clave de Ayestarán, entendiéndolo como un humanista? Como las figuras del Renacimiento, convive en él la precisión y puntualidad científica con la más fina sensibilidad artística. Hay sobre toda una lección de amor a la belleza, una veta de puro candor casi infantil que es la condición rara de algunos elegidos. Estas afirmaciones, evidentes para todo el que conozca a Lauro Ayestarán, pueden quedar explícitas en el camino de ciencia y afectos que lo llevó desde el "Arrorró" hasta la progenitora Cantiga de Alfonso el Sabio.

HUGO GARCIA ROBLES.

(1) Ver "Deslinde" Nº 8, "La Temporada Musical".

Agustín Cuzzani, dos caras de una misma moneda

Especial para DESLINDE

por Francisco Mazza Leiva

La primera obra de Agustín Cuzzani, "Una libra de carne", narra las peripecias de un hombre común que ha decidido enrolarse en el oficio contable. El mismo aparece como un condenado por la vida desde el momento en que llegó a este mundo. Da la sensación de que debe purgar en su tránsito terreno algún extraño crimen o cierta acción dolosa cometida tal vez en otra parte. Se acumulan tantas calamidades sobre Elías Beluver que llegan a parecerse excesivas, desproporcionadas sus tremendas coincidencias.

Pero al detenernos en el análisis de quienes nos rodean a diario en la oficina, en la fábrica o en el taller, las tintas de la anécdota

detenerse en su propia observación, si el autor los retrata con extrema seriedad.

Cuzzani toma el tremendo problema del hombre enfrentado a su subsistencia y lo envuelve en un eco en la muchedumbre. O sea que aparenta escamotear lo trascendente, llevando al espectador hacia lo trivial, con recursos simples. Cuando ya lo ha ubicado en esa intrascendencia cotidiana, lo conduce de pronto hasta la puerta misma de lo trascendente, que le abre luego imprevista, solapadamente, despertando en él la curiosidad por penetrar en tal misterio.

Hasta aquí la faz esencial de "Una libra de carne". Su exterior, siempre tan difícil de concretar en teatro —cuando la idea, que es un vago fantasma de la imaginación, da una voltereta sobre el trampolín del cerebro y cae hecha realidad— encuentra en Cuzzani un artificio de sorprendente madurez. La teatralidad es constante, usa personajes humanos, el asunto motor es de vital importancia y por sí todo esto fue poco lleva a feliz término la parábola de un protagonista mudo que sólo pide una pausa en mitad de la lucha, un "basta" extraído desde lo más hondo de su sufrimiento, que nos penetra en el alma como un estilete.

Este comentario, que podría parecer envejecido, ya que el drama de Cuzzani fue estrenado por el Teatro de Los Independientes hace cinco años, recobra actualidad en razón de que Francisco Petrone lo eligió para inaugurar otra aventura teatral. En la Plaza de Miserere, bajo una lona, el veterano actor procura restaurar el teatro de picadero. Ciertamente que ya no existe la arena, pero sí están presentes las gradas de madera y la banda de música. Petrone toma el camino iniciado por los Podestá, cumpliendo su mejor tarea directiva, con cierta reminiscencia experimental y dando oportunidad a Isidro Fernán Valdés para que reedite su memorable trabajo en la figura del protagonista.

Estamos en la cara buena de la moneda. Pero existe otra faz de la misma. Cuzzani la ha arrojado al aire una vez más y ahora ha caído dada vuelta, en cruz.

A veinte cuerdas de Miserere, Nuevo Teatro ha estrenado su

tercera farsa: "Los indios estaban cabros". Hace cuatro años, La Máscara dio a conocer "El centro-forward murió al amanecer", que completa una trilogía popular, ambiciosa, la cual sufre un proceso inverso al común. Los motivos populares —para ser más precisos, populacheros— asoman peligrosamente, pero están contenidos. Con algunos altibajos, la pieza conserva muchas de las virtudes expuestas en la anterior. La facultad creadora del autor chisporrotea de nuevo a lo largo de los tres actos, aunque es evidente que no logra superarse.

¿Nueva Formula Popular?

En "Los indios...", Cuzzani abandona el tema argentino, posiblemente procurando encontrar en un enfoque americanista una mayor universalidad. No es censurable, porque el hombre es uno solo, indivisible, cualquiera sea el lugar en que haya nacido. Pero se nos ocurre que estamos muy necesitados de que los autores locales sigan escarvando con preferencia en los problemas del hombre nuestro. Cuzzani estuvo al comienzo en esa línea. Primero eligió un oficinista, luego un jugador de football. Creemos que no debió desviarse de allí, pero no criticamos la elección del tema. Nos plantaremos frente a "Los indios...", olvidándonos de la temática anterior.

La pieza trata del descubrimiento de América al revés. Son los indígenas quienes descubren previamente España. La originalidad no falta, el ingenio fluye constante como si una larga carcajada de Cuzzani atravesara la escena de uno al otro extremo de la obra. Ridiculiza todos los órdenes constituidos, deteniéndose con preferencia en el clero y la policía. Su ironía zumbona lo conmueve todo. Existe una idea-eje que el comediógrafo desarrolla con suma eficacia, resentida de tanto en tanto por injertos a los que se apela innecesariamente, buscando la risa fácil, lo cual no tiene ningún justificativo dentro de una pieza que está bordeando de continuo la sátira elemental. Citamos un ejemplo. Saldívar, cuando descubre a Mariceleste oculta, dice: "Alguien anda ahí. Puede ser un atentado y de los peligrosos, puesto que no lo hemos organizado nosotros". Y luego agrega: Quién eres? Quién te manda? Para quién trabajar? Donde está el disco?

No vamos a reparar en el anacronismo. Incurriríamos en necesidad. Pero, si ponemos en duda la honestidad del autor al incluirlo. La peligrosidad del atentado y la presencia del disco están traídos de los cabellos y metidos en la trama con el solo propósito de hacer reír a un público al que no se quiere hacer pensar ni lo más mínimo. Posiblemente se nos arguya, como refutación, que es una manera de acercarse al pueblo los grandes problemas, aderezándoles un poco de la ironía del autor, otro poco de lo que se recoge en la calle, dicho por el pueblo, y esto último devuelto a ese mismo pueblo, deformado, al estilo de alguna audición radial muy en boga. Y nos hallamos de pronto frente a un falso teatro popular, donde un actor nos dice que "no debemos confundir libertad con libertinaje", utilizando una frase muy usada en la última dictadura; donde otro intérprete, con muy mal gusto, agrega: "como sigan faltando los maridos, no se cómo se las van a arreglar (las mujeres) para seguir alumbrando". Tonatio, hablando de la "geografía física" de Mariceleste, acompaña el término con un gesto propio del género revisteril o de Marrone, obteniendo igual efecto que estos en la platea. En el pasaje de las oficinas públicas al volverse la caja que encierra al último de los funcionarios, se lee "caballeros", seguido de una flecha, rompiendo con la carcajada abdominal del público el efecto sutil de la crítica a un determinado sistema. En todo esto pareciera que autor y directores temiesen la insuficiencia de la ironía para llegar a la risa o la sonrisa del espectador.

El Texto Vivo

Material innecesario éste, como lo es además un gran número de trucos efectistas que podríamos adjudicárselos a Boero-Asquini, pero que también debemos cargarlos en la cuenta de Cuzzani, porque no nos hallamos ante un dramaturgo ausente, al cual un director ha desfigurado su producción, sino que al autor le cabe toda la responsabilidad de lo que se hizo en el escenario. Vamos a documentar esta opinión. Dicen Asquini-Boero en sus "Notas sobre la puesta en escena" que preceden la edición de la obra hecha por la Editorial Talía: "Nada más grato para el "regisseur" consciente que la posibilidad de trabajar estrechamente unido al autor en la elaboración del espectáculo, sobre todo cuando el autor sabe que el ma-

(PASA A PAG. 9)

AGUSTIN
CUZZANI

(Viene de la pág. 8)

nuscrito que aporta no es más que un borrador sobre el que habrán de introducirse todos los agregados y modificaciones que se comprueben necesarios a través de las lecturas y los ensayos".

Defectos de realización (aceptados tácitamente por el autor) son por ejemplo: haber copiado la firma en que la Revista Dislocada imita al reporter noticioso de la firma Esso. No había necesidad de apelar a ese fácil recurso humorístico para corporizar un personaje tan bien ideado por el autor, donde ni siquiera molesta el anacronismo. La reina, sin una sola idea propia, movida por los resortes de gente de su séquito, a la cual el dramaturgo ha privado de la palabra para acentuar su indolencia e inoperancia gobernante, está mal tratada en el escenario. Se le ha rebajado el porte, vulgarizado algunos gestos y ademanes. También debió evitarse el efecto casi carnavalesco que se imprimió al pueblo indígena y la excesiva gesticulación y tono del padre informante, en contraposición con la ingeniosidad de lo que dice.

No nos hemos detenido a releer todo cuanto dijeron los críticos en ocasión del estreno de la obra, pero ateniéndonos al apéndice agregado al libro y a una conferencia Cuzzani-Asquini de fecha reciente, deducimos que la crítica se ha expedido de manera adversa. Sabemos en cambio que lo que Cuzzani agrega en el epílogo escrito en defensa de la obra no nos habla de otra cosa que no sea su erudición en el tema tratado. Tampoco nos ha conformedo su defensa oral sobre lo que debe ser un teatro popular. Aceptado que el autor —procuraremos reconstruir mas o menos sus palabras— "debe marchar confundido con la multitud. Debe ser parte de ella misma, respirar su mismo aire, comer su mismo pan, conmovirse con la misma intensidad con que vibra el alma del hombre de la calle". Todo eso sí. Descender de la torre de cristal de los intelectuales para sentarse con el pueblo en la mesa del café, desterrar las hipéboles y enarbolar la palabra caliente del dolor y la desesperanza, pero no llegar nada más que hasta ahí. Lo populachero, la nota de mal gusto, el recuerdo efectista de la frase de moda, en una palabra querer "estar en la pomada teatral", no. Luz roja Cuzzani. Hay que volver a la ruta que indicaba "La Libra de carne".

Bs. Aires, Agosto 1958.

Cinco Poemas

Este Silencio

por Saúl Ibargoyen Islas

Retrato

No soy optimista.
He crecido de golpe
subiendo a saltos
los peldaños del alma.
No soy demasiado alegre
ni demasiado expansivo.
Todavía no tengo pasado:
hablo con los demás,
camino por los parques,
escribo de veinte
maneras distintas,
me gusta el fútbol,
leo los diarios,
visito a los amigos,
comento algunos libros,
vigilo mis pasiones,
termino mi trabajo.
Soy sencillo, tengo
veintiocho años, y, es claro,

sombras y errores,
culpas que me duran meses.
No quiero tener razón
ni saber si estos versos
son cortos o largos,
ni tampoco, en verdad,
tejer un laurel
o hacer mi retrato:
soy tan parecido a todos,
tan igual a lo que canto.
Por eso no importa
que me olviden,
que sepan tan sólo de mi cara,
de mi sobrenombre
o de mis años.
Debo decir algo todavía,
con cierto sabor testamentario:
nada estará
por debajo de mis actos,
y yo no daré nunca las espaldas
a la última cosa
que pueda caber en mis palabras.

Poema con muerte

Oh muerte,
algo me preocupas.
Cuanto miro hacia mi mismo
sin saber
si es hacia dentro,
distingo los rasgos de tu sombra,
creo ubicarte
detrás de las esquinas
o caminando debajo de las hojas
que caen sin cesar
aunque no existan.
Te veo pasar
por el espejo oscuro
donde yace una respuesta
que yo olvido,
sé que preparas con el polvo
de los libros
la más pura antología de mis huesos.
Oh muerte con minúscula
enroscada
en el tallo de las horas:
te recibo sin temor en mi poema,
porque eres solitaria,
tan solitaria,
que al fin te inclinas
vencida por mi sueño.

Locura

Esta vez quisiera
gritar como un loco:
dad de comer al hombre,
entregadle
la semilla, el árbol,
el trabajo,
entregadle su corazón,
la herramienta más pura,
dejadle sus manos,
las más anchas fronteras para el alma.

Desde cada minuto
soy testigo
de sucesos, de comidas,
de absurdas biografías,
aun de muertes,
y a veces debo dar un precio
a las risas que perforan mi ven-
De este oficio es indudable [tana
que ignoro las duras pretensiones,
los rápidos escorzos,
las blasfemias,
los hilos de sombra que me siguen,
amontonándose, tejiendo
la inalterable actitud
de este momento en que los versos
ya empiezan a caer de la tinta.
Mi barro ardiente no se asombra
ante la rutina de lo infame:
alguien se respira
los sonidos de la noche,
muerte el cuello de la alegría,
traga sus billetes, escupe sus mo-
pinta banderitas [nedas
en los ojos de los niños,
y nada pasa
y todo sigue.
Sólo soy testigo,
aunque igualmente dejo
un poco de mi corazón
a la intemperie.

Dejad que posea lo suyo:

este mundo difícil,
estas causas posibles,
esta verdad por encima de la luna,
ese nombre deletreado día a día,
la suficiente sed,
la materia total,
la soledad necesaria.
Sólo entonces podré matar
la blanda sonrisa del ángel,
ir dejando la voz
pegada a las paredes,
ser un milímetro más de lo que veo,
y meterme en el río vibrante de las cosas
con un aullido sin tinta,
sin horas,
sin papel,
pero con sangre.

Prolegómeno del llanto

Aburrido de seguir
balanceando
causas, relaciones,
enlaces, efectos, consecuencias,
montoncitos de discretas ilusiones,
pero sobre todo sueños
metidos
en las grietas de cada día,
cansado también del mar
que atropella mi garganta,
de las viejas novedades,
de los miles de oraciones y reuniones
por un mundo constructivo,
de los saludos que interrumpen
mis atisbos al cielo,
del tenue papeleo
en que consiste mi alimento,
qué esperar
sino el golpecito
indicándome la hora

EL PADRE ANDONI

un cuento de
Manuel Lamana

LOS fusiles dispararon súbitamente. Después se hizo el silencio de nuevo. Más tarde, tal vez hubo algún otro estampido.

El padre Andoni, en su cama, inmóvil, tenso, con los ojos abiertos, escuchaba. El silencio se prolongó hasta que un gallo se atrevió a cantar y otro le contestó algo más lejos.

El padre Andoni se levantó, se puso los pantalones y vagó por los pasillos del presbiterio. Olvidado de sus oraciones matutinas, se repetía, angustiado: "Siguen matando, siguen matando..."

Sintió frío. Se acabó de vestir. Después quiso saber algo más. Se asomó a una ventana, que abrió con cuidado. Sólo vio la noche, una noche clara, fresca, callada. Unos minutos más tarde, salía a la calle por el portal del huerto. Miró a un lado y a otro. No había nadie. Todo el pueblo debía de haber oído los disparos, la mitad temiendo, la mitad cargándose de culpas.

Echó a andar hacia el cementerio. Silencio y oscuridad. Por todas partes silencio. Iba a amanecer, y ni un carro se oía, ni los cascos de un caballo, ni la voz diligente del labriego. Las casas estaban cerradas, encerradas en su silencio mortal, después del fusilamiento.

Y ya iban cinco días... "Dios mío, Dios mío", se dijo el padre Andoni, "¿hasta cuándo?"

Al fijarse en las puertas cerradas, se preguntó con angustia quiénes serían los muertos de aquel día. A los matadores ya los iba conociendo...

Siguió andando. Casa y hombre, hombre y muerte. Antón muerto, Juancho muerto, Felipe el Capucha muerto... ¿Y hoy? Casas y casas cerradas. Si no escuchaba, veía a la gente que tenía que haber en cada una de las casas. Si escuchaba, sólo le llegaba el silencio del campo, y su frescura de alba, y sentía las botas torciéndose en las rodadas abiertas por los carros, y las manos que le sudaban de tanta angustia...

Dejó atrás la última casa, la que había sido de Juancho... Fué mirando. Los arbustos le eran tan conocidos como los vivos y como los muertos de ayer y de antayer, y no le fué difícil sortearlos en la oscuridad.

Pero allá delante, un ruido, un rumor extraño había habido. Casi se paró, escuchó, de nuevo tenso. Era, en efecto, por el cementerio.

Y siguió.

Entonces no vio ni oyó. No tenía que ver ni que oír. Ya sabía lo que pasaba. Apresuró el paso. Se enganchó en un cardo y dió un tirón de la sotana, impaciente. "Dios mío", invocó, "Virgen Santa del Pilar, con tal de que aún haya alguno vivo".

LOS focos de un camión alumbraban un trozo de tapia. Había varios hombres, unos de uniforme y otros no, pero todos armados. En el suelo había también algo que había sido hombre, un bulto confuso y grotesco.

El padre Andoni se acercó. Ya conocía a Felipe el de la Larga, y al sargento Cipriano, del puesto del pueblo vecino.

Los hombres hablaban. No sabían muy bien qué hacer con los muertos. Alguno estaba cansado y se quería marchar.

—¿Adónde va, padre? —dijo una sombra junto al padre Andoni.

—Hola, Luisito, hijo mío —contestó el cura automáticamente, reconociendo la voz. Y añadió, moviendo hacia adelante la cabeza:

—Voy ahí.

—No puede, padre —contestó Luisito.

El padre Andoni miró a Luisito. Le tenía muy cerca. Era alto y rubio y jugaba bien a la pelota. Llevaba casi veinte años confesándole. Ahora tenía un fusil.

—¿Cómo que no puedo?

—Lo siento, padre Andoni, pero no puede —insistió Luisito.

El cura miró hacia los muertos. Otros hombres con fusil miraban hacia donde él estaba. En el horizonte se dibujaba la raya roja del sol naciente. Una voz, que el padre no reconoció, gritó:

—¿Quién está ahí, Luis?

—Soy el padre Andoni —contestó el cura.

—Pues ni padre ni tío. Largo de aquí —replicó la voz groseramente.

El padre Andoni quedó confundido, herido, amargado.

—¿Lo ve, padre? —susurró apenas Luisito.

—Pero esos muertos... —insistió el cura.

—Esos muertos, muertos están —dijo el mozo, cazurro.

—Pero Luis, por lo menos hay que darles sepultura cristiana.

—No importa, padre —añadió aún el mozo—; condenados ya estaban.

El cura se indignó:

—¿Luis!

LA raya roja se hizo franja. El cura sintió frío. Los focos del camión empalidecieron y vio él brillar los pelos de oro de la barba incipiente de Luis, un Luis duro, desconocido. ¿Qué era aquella pesadilla? El cura vagaba de la confusión a la angustia, de la angustia al terror. Los otros hombres se habían acercado a los cadáveres. Hablaban entre ellos. El padre Andoni esparaba aún una palabra, esperaba mirar a los huertos una última vez. Y reconocerlos. Y rezar por sus almas. Y buscarles un perdón, porque él sabía que malos, malos del todo, en el pueblo no había. Uno de ellos era Matías, ya lo iba viendo, con la boca torcida y un brazo cruzándole el vientre. El primero que se levantaba siempre y el último que volvía...

La voz de Luis, aunque próxima, sonó lejana:

—Los vamos a enterrar, padre, esté tranquilo. Ahora, váyase.

VOLVIOSE el cura al pueblo con una pena muy grande, con una preocupación intensa. El no comprendía "aquello". El no comprendía a los hombres de su pueblo y siempre los había comprendido. Los conocía bien: todos eran sus feligreses. Unos iban a misa y otros no, pero a todos casaba, a los pocos meses bautizaba al hijo nacido, y al final de sus vidas les bendecía uno a uno. Les bendecía, hasta que empezó "aquello".

El no comprendía ahora a sus hermanos. Todos habían pertenecido a la gran familia, ¡familia sin Calnes! Todos habían recibido las mismas lluvias y los mismos vientos y habían sudado con los mismos calores y habían pisado la misma esearcha. Y así siempre, siempre, desde que existían. Y se habían alegrado

y habían luchado con las mismas viñas y los mismos trigos y los mismos olivares; los campos de los unos eran linderos de los campos de los otros; llamábanse todos por el nombre, y los adultos eran "tíos" de todos los niños. Pero un día —cinco hacía ya; ¡Dios mío, qué lejano parecía el primero!—, en las ciudades los hombres se habían echado a la calle a destrozarse para vivir mejor —qué falta de humildad; Señor, perdónalos— y para salvar al país, según decían. Desde ese día, ellos también, al llegar el alba, en lugar de enganchar el arado, se armaban de escopetas y fusiles y se asesinaban sin piedad. Y después llegaron hombres de otros pueblos, y guardias civiles, que también mataban.

Mucho lloró y oró el pobre padre Andoni, postrado ante su imagen de la Virgen del Pilar. Mucho oró ante su imagen milagrosa, ante la misma Virgen que ya un siglo antes había evitado que en aquel pueblo se cuartearan los hombres como se habían cuarteado en el resto del país, que aún antes había impedido la entrada del francés, y de la que muchos milagros más se sabían en la historia todavía.

Lloró y oró, y llegado el domingo predicó a los feligreses y les recordó que tenían que amarse los unos a los otros, y tener fe en la Virgen que todo lo iba a remediar.

PERO por la noche, al acostarse, en medio de sus oraciones veía a Matías con el brazo cruzándole el vientre, a Matías con la boca torcida en su mueca grotesca, y se imaginaba las caras espantadas de Juancho y de Martín y de todos los demás, que ya no volverían a la vida. Y se imaginaba a sus mujeres desesperadas porque se los llevaban, y

a los hijos que se quedaban sin padre... Quiso comprenderlo, pero no encontró la manera. Pensó en Cristo, Nuestro Señor, en Jesús el del Dulce Nombre, clavado en la cruz por amor a sus hermanos. Recordó de nuevo a Matías, y pensó en Luisito convertido en asesino. Y volvió a orar, angustiado, pidiendo perdón y luz.

Al día siguiente, cansado, muy cansado, pero decidido, echó a andar para el pueblo vecino.

Llegó al cuartel de la guardia civil y preguntó por el sargento Cipriano.

—Mire, padre —le dijo el sargento, que en mangas de camisa terminaba de lustrar el correa—, mejor es que nos deje a nosotros en estas cosas, ¿sabe usted? Hay guerra, ¿comprende? Tenemos que limpiar la retaguardia. ¿Cómo hacer, si no, para que no nos den chilladas por la espalda?

Luego dejó el correa colgado y lo contempló, satisfecho. Se estiró en un bostezo, se volvió al cura y le dijo, haciendo un gesto de resignación:

—Usted también sabe bastante de la vida, ¿no?... Es así...

TRES días y tres noches meditó después el padre Andoni. Miraba interrogante a su Virgen, pero no sabía qué preguntarle, no se atrevía a tener esperanza. El sargento Cipriano había engrasado su pistola al terminar de limpiar el correa. Cuando hubo terminado de engrasar la pistola, el padre Andoni ya le había dicho todo lo que tenía que decir, pero al parecer no había conseguido nada. El sargento Cipriano no decía que fuesen a dejar de matar. Sin embargo, después, durante tres días no habían fusilado a nadie.

La cuarta noche, el cuarto alba, el cura se despertó de nuevo sobresaltado. Los disparos sonaban como latigazos. El padre Andoni se dijo que ya no podían quedar muchos vecinos a quienes fusilar, de quienes podía pensar el sargento Cipriano que fuesen enemigos. Con la mañana corrida, supo que habían llevado allí a matar a unos hombres de otro pueblo. Y que también habían matado a Perico, el hijo de Matías, un mozo que aún no había ido a quintas y que se había escapado el mismo día del fusilamiento de su padre. Ahora estaban padre e hijo unidos, mezcladas las sangres secas, torcidos y tronchados los dos cuerpos, promesa el uno, realidad negada el otro...

El padre Andoni ya no se asustó, ya no se angustió. Ahora tenía que hacer. No podía perder más tiempo. Había que cortar la matanza con órdenes que llegasen de arriba, que viniesen de quien viese más lejos que el sargento Cipriano.

A las doce en punto subió, rumbo a la capital, en el viejo autobús de línea.

A las cuatro y media le recibieron.

Cuando volvió al pueblo, estaba completamente agotado.

QUE todo era por la Santa Causa, le había dicho su interlocutor con suave voz,

acariciándose la mejilla con el dedo anular mientras hablaba, o acariciando, manso, ausente, distraído, las patillas de los lentes; sí, que todo era por la Santa Causa, le había dicho, que algunos excesos evitaban daños más graves...

Todo había sido suave: suaves los viejos terciopelos rojos, suave la voz, la penumbra suave; suave el ademán, el lento movimiento al despedirle.

No había bestezado nadie como el sargento Cipriano, no había él olido los ásperos olores del cuartel, no había sentido el bronco rumor disfrazado de la guerra, no había sentido el odio, la pasión, la fuerza. No, no había habido nada de grosero, nada de brutal; pero tampoco había conseguido nada al hablar. Tras sus primeras palabras, le habían dicho que era por la Santa Causa, y él no había podido decir más. No había posibilidad. No había discusión. Con la boca entreabierta y los ojos fijos, había esperado una seguridad, una señal de que "aquello" iba a cambiar. Pero el fino dedo anular que se paseaba por la patilla de los lentes no había interrumpido su paseo, mientras se deslizaba la voz monótona. Los ojos, tras los lentes, se perdían, brumosos, en un vago infinito. El anillo brillaba al tapar la oreja. Las palabras seguían, lentas, sin altura, sin ritmo.

Sólo hubiera podido agarrarle por el cuello —se dijo luego en el autobús—, y gritarle que matando no hay nada santo, ni causa que valga. Pero un sacerdote no puede hacerlo. Además, ¿para qué? ¿De qué habría valido? ¿De qué podría ya valer cualquier cosa que él hiciera? Detuvo sus pensamientos. Apartó la vista de la ventanilla y de los campos que veía, cerró los ojos y empezó a pasar las cuentas del rosario. Un rato después le asaltó otra idea: la de huir, la de salvarse él, si aún podía. Y los rezos se hicieron más automáticos y la mirada de nuevo empezó a vagar por los viñedos.

SALIO del pueblo a las doce en punto, como las otras veces, en el autobús de la línea. Tres horas más tarde, en la capital, vestido de seglar, esperaba el segundo autobús, que había de acercarle a la frontera. Estaba de pie, con un pequeño paquete apretado contra el pecho. Bajo la boina, sus ojos grises no miraban a ningún lado. Matías había muerto y Luisito estaba matando, eso sabía. Y también sabía que "aquello" iba a continuar. ¿Sagrada Causa? Con Matías había ido a la escuela y juntos habían guiado el arado en los años mozos. A Luisito podía decirse que le conocía desde antes de nacer...

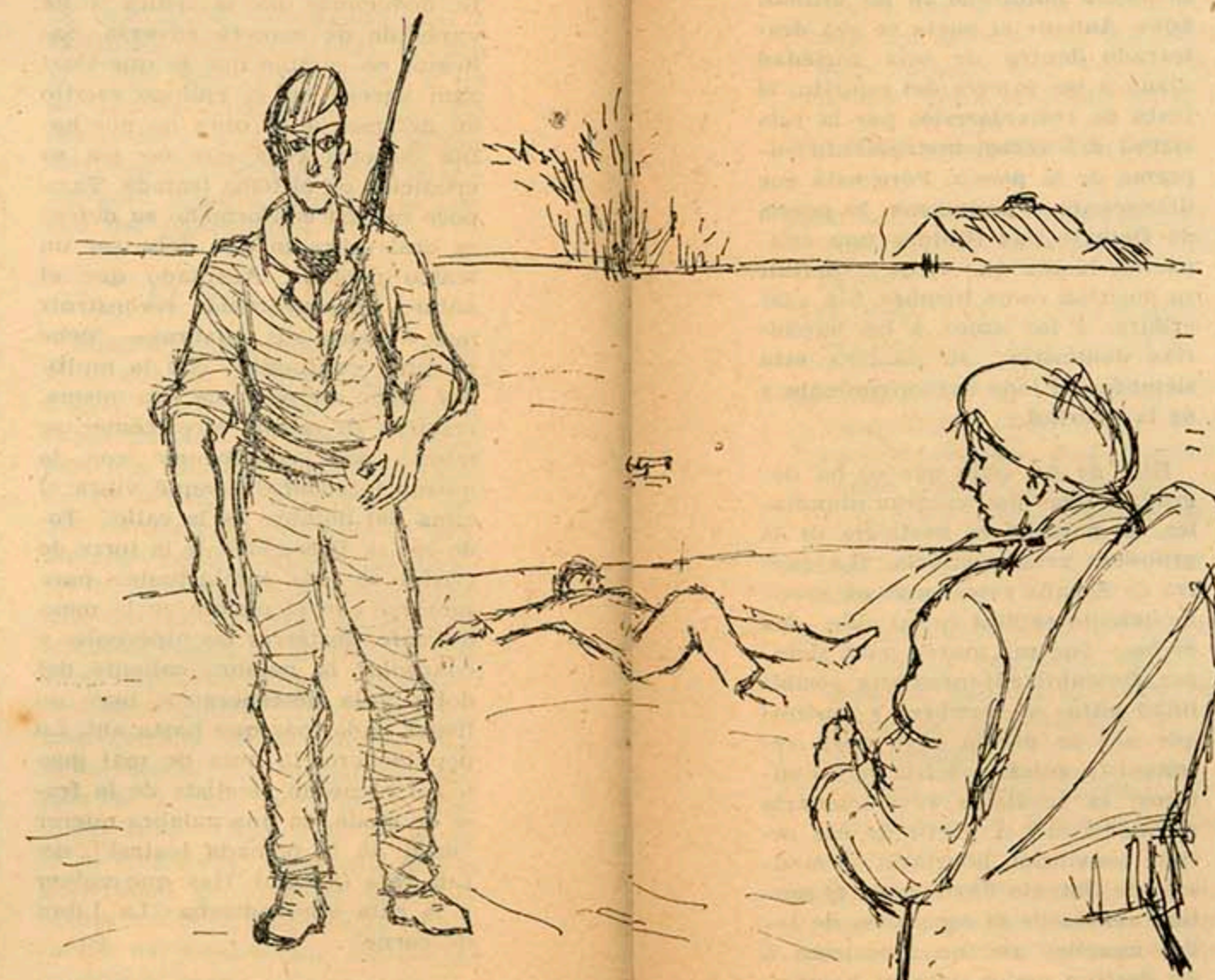
Y él se iba, eso es. El allí ya no tenía nada que hacer. Cristo había muerto por amor. Con odio le pegaban sus hermanos.

El se iba. Dejaba su iglesia. La palabra de Cristo en su boca no era nada. Y en otras bocas no la había logrado escuchar. Con los ojos llenos de lágrimas, murmuró:

—Jesús mío, Virgen Santa... Y después, sin apenas pronunciar, en un susurro, nombró a Matías, y a Luisito, y a Perico, pero no supo decir más...

Manuel LAMANA

Buenos Aires, enero de 1958



Dibujo de Pezzino

La Muerte de Jacinta

por Cristóbal D. Otero

De la estancia corrieron la noticia hasta donde estaban los alambreadores: "Murió la mujer de ño Joaquín; lo llamaron p'uel teléfono p'a que vay'al velorio". A Joaquín se le cayeron las herramientas de la mano. Se le cayó también el espíritu —de suyo poco levantado— y casi se le cayeron, además, estas palabras que apenas oyeron sus compañeros:

¡Pobre Jacinta! ¿Y áhura?... Habrá que dir nomás. Pensar que yo l'acusaba e quejars'al ñudo...!

Juntó las pobres pilchas, ensilló y salió de rienda y alma flojas "p'a las casas". Mientras descontaba cuadras, despacito el viejo malacara, se le enredaban en los oídos y la mirada tiros, gritos, perros y cazadores que Turismo había desparramado por el campo. Había llovido mucho y aprovechaban aquel jueves con sol para no regresar con los morrales vacíos. Los perros se lavaban el barro de la piel en rápidos chapuzones entre pieza y pieza. Los hombres con escopeta no podían comprender —eran casi improvisados— la preocupación de los canes por mantener decente la pelambre. Sólo era con ellos el

apuro de cobrar pérdidas, liebres... lo que se le pudiese a tiro.

Llegó Joaquín a la estancia donde lo consoló sin afecto, pobrisimamente, la palabra del patrón. Sin pena para la desgracia del hombre con vista baja y palabra callada. Concluyó entregándole un vale:

—En la pulpería de Regal te van a pagar. Andá nomás y tené paciencia.

—Ta bien. Gracia. Adiosito entonces.

Se fue. Llegó a la pulpería, cobró, pidió una caña "grandecita, Dn. Regal", y se quedó ensimisimado. Repitió "grandecita" sin voluntad para irse o para quedarse; roto el mecanismo de las decisiones. Reparó que un poco más allá unos troperos de regreso, "hacían apetito" con demasiadas copas. Uno dijo:

—El asao s'está dorando lindo p'uel lao de la gordura! Y reparando en Joaquín: Sirvasé compañero!

—Yo imbito. Tomen lo que gusten.

Corrió más caña entre comentarios lisos. Cosas de todos los días aparte el bullicio de los tu-

ristas con su aire de gitanos. "Carpas y cantarolas y tiros por tuitas partes". Se oyó decir a Joaquín:

—Y güeno, ya que m'imbítan yo pongo el vino. ¡Traiga diez litros Dn. Regal!

Quedó hecha la sociedad, tan vieja en la costumbre campera, favorecida allí por el alcohol que "trabajaba" desde adentro abaratando la conversación, entonteciendo los recuerdos. Al abandonar, pesados, el despacho, dejaron amplia base al comentario intencionado. Un humorista concluyó sobre recuerdo chistoso que venía "como pintao":

—Chaparrón sobre mojado, ¿no les parece?

Bajo los paraísos, más allá del guardapatio, se gastaron la tarde y el asado. El vino seguía animando la reunión. Ya noche sobre la ceniza, decayó la conversación hasta que se apagaron las palabras. Solamente los puchos —luciérnagas perezosas— informaron que el sueño no se había hecho presente. A Joaquín le llegó, arrebujado quién sabe en qué nieblas, un dolor. Comenzó a llorar.

—¿Y áhura? ¿Qué le duele compadre? —dijo socarronamente uno de los troperos.

—Una disgracia bárbara, amigo! Se murió la Jacinta, mi pobre aparcerera e tantos años! La s'tan velando n'el pueblo ¿sabe?

—¡Pero miren por dónde l'iha dao la tranca! —dijo otro. Déjese d'iamolar y duerma don, mire que...

En ese momento llegó el chico del almacén para informar de un tirón:

—Hablaron de l'estancia El Venteveo, que dicen del pueblo, que vaya p'al velorio, que lo s'tán esperando porq'e la muert'hay que enterrarla, que tiene mal olor y que ya l'avisaron muchas veces, que s'tá cansao el patrón...

¿Era cierto entonces?

—Pero ¡qué clase d'ihombre es usté que se queda chupando en vez de...?

—A mí no me v'enseñar a querer a la Jacinta ¿sabe? ¡Qué se cre!

—¡Degenerao de m...!

Dn. Regal y otros llegaron cuando ya los cuchillos estaban en el aire. No pasó nada y Joaquín, de nuevo en su malacara, salió al troteteo con rumbo Este. Uno de los circunstantes, creyendo hacerle un favor, gritó desde el portoncito:

—¡Eh! ¿No va p'al pueblo, usté? ¡Es p'este otro lao...!

La Jacinta había quedado sin más compañía que las cuatro velas a punto de conclusión y las poquitas flores de la condolencia vecinal. Más compañero que nadie, el insoponible olor de la carroña.

Con el último estertor de las velas, dejó caer un acompañante:

—Dejenlo al hombre q'haga lo que quiera. Tal vez la muerta no s'había ganao el beso e despedida. Vaya uno a saber and'stán las razones de las cosas...

Octavio Paz

En el panorama de la poesía continental contemporánea ocupa Octavio Paz un lugar de primera importancia. Su nombre ha trascendido a Europa, figura en los sumarios de las grandes revistas literarias. Una reciente edición de *AGUILA O SOL?*, en doble versión francesa y española, realizada en París, confirma la extensión de una fama merecidísima. La obra de Paz crece sin brusquedades, pero con una seguridad irrevocable, extendiéndose por sus solos méritos. Su poesía responde a una experiencia humana, que él expresa con fuerza y originalidad. Exigiéndole tanto rigor a la palabra evita deliberadamente todo artificio. Sin concesiones, su poesía se mantiene sin embargo en un plano de comunicación. Ese es el destino de todo arte verdadero.

"Nacida de la soledad, la poesía moderna es poesía de comunión". Así afirma Paz en uno de los más valiosos ensayos sobre poética que



se hayan publicado en los últimos años. Aunque el poeta se vea desterrado dentro de una sociedad ajena a los valores del espíritu, él trata de restablecerlos por la sola virtud del verbo, instrumento supremo de la poesía. Pero más que desencanto o pesimismo, la poesía de Octavio Paz traduce una crispación lúcida que viene a definir su posición como hombre. Sin adscribirse a los ismos, a las banderías domésticas, su palabra está siempre del lado del sufrimiento y de la libertad.

Hijo de un siglo que se ha degradado tras dos guerras mundiales, su palabra es nostalgia de la grandeza revolucionaria. "La guerra de España representa un acontecimiento capital en mi vida —ha dicho— que me marcó para siempre. Descubrí entonces una posibilidad para el hombre, y entreví que allí se perdía algo cuya reconquista quizás exigiría siglos enteros: la tradición revolucionaria no marxista". A partir de esa íntima convicción libertaria, el mensaje de Octavio Paz resume el sentido exacto de la esperanza de todos aquellos que no renuncian a un destino mejor para el hombre, a una vida dentro de la libertad y la justicia.

(EN EL PRIMER MOMENTO EL ESCENARIO ESTA LLENO DE HUMO. CUANDO ESTE SE HA DISIPADO, SE VE A BELICUS CON SU UNIFORME EN DEPLORABLE ESTADO. EN SU BASTON DE MARISCAL LLEVA ATADO UN PAÑUELO BLANCO EN SEÑAL DE RENDICION.)

EL PAISAJE ES DESOLADO. ALGUNAS ROCAS POR EL FONDO. POR TODOS LADOS HAY ESCOMBROS DE LAS MAS DIVERSAS ESPECIES, A CAUSA DE LA EXPLOSION. NO HAY ARBOLES NI FLORES. SOLO UN ARBUSTO Y UN ARBOL CUYA COPA NO ES VISIBLE, SE DISTINGUEN AL FONDO DEL ESCENARIO.)

BELICUS.— Dónde están todos? Dónde estoy yo? Qué pasó? (histérico). Qué pasóoo? Mi pueblo querido! (Mirando el pañuelo en el bastón) Qué es eso? (Quita el pañuelo con un ademán de vergüenza) Bécicus no se rinde jamás. Jamás! (Va recuperando su gallardía) Tengo que concentrarme. (Pensativo) Algo salió mal. Evidentemente —algo salió mal! La bomba cayó. Esto es indudable. Pero... Quién la tiró? Nosotros? Mis Pilotos? (Pequeña pausa) SI! Porque tenían mi orden de hacerlo y una orden de Bécicus el Grande, jamás ha dejado de cumplirse. Pero... Parece que los otros también... No! No puede ser. Luminicus no me puede hacer eso. No a mí. No a Bécicus. Y sin embargo? (Dramático) Oh, traidor infame! (Sigue caminando por el escenario haciendo gestos de amenaza contra el invisible Luminicus). Qué lugar extraño es éste? Hermosa plaza de la Victoria, dónde habrás quedado? (Triste) Hace un momento estuvieron vitoreándose allí miles y miles y ahora estoy aquí solo y fatigado (Sentándose en unas piedras accidentalmente apiladas por la explosión), yo Bécicus, del Gran Pueblo Elegido...

SALOMONICUS.— (Saliedo por detrás de las piedras) Con su permiso! Casi se sienta Vd. en mi cabeza. (Es un judío de unos 60 años. Su rostro es demacrado, pero sus ojos tienen un raro fulgor que, conjuntamente con su barba negra, le confieren al personaje un aspecto casi legendario. Lleva un largo caftán negro) Veo que el señor es un militar. Dura profesión la de los militares.

BELICUS.— Soy general. El generalísimo Bécicus.

SALOMONICUS.— Tanto gusto. Salomónicus. Tendero, casi podría decir también: tenderísimo.

BELICUS.— Ajá! (Contemplándole con desdén) Supongo que no es de los nuestros.

SALOMONICUS.— El señor General, digo Generalísimo, tendrá que perdonarme, pero debo confesar que no estoy enterado de cuáles son los vuestros para poder opinar si el señor generalísimo es de los nuestros.

BELICUS.— Nunca oyó hablar del Pueblo Elegido?

SALOMONICUS.— (Con ademán de querer abrazarlo) Sch'mah Israel! Jamás habría supuesto que fueras judío, hermano! Bien sabes que los generales no abundan entre los nuestros.

BELICUS.— (Rechazándole) (Con asco) Qué está diciendo? Judío yo? Acaso tengo cara de serlo?

SALOMONICUS.— (Muy servil) Mil perdones. No quería ofender. Simplemente pensaba que por lo del pueblo elegido...

BELICUS.— (Jovial) Ah, es cierto. Me olvidé de que Vds. sostienen esa idea absurda.

M. M. Q. H. Mucho mejor que Hidrógeno

una escena de Luis Novas Terra

SALOMONICUS.— Yo no diría tanto. Nos ha dado siempre cierto consuelo...

BELICUS.— Bah, pamplinas. El único pueblo elegido que existe — (Más modesto) o existió jamás — es el nuestro.

SALOMONICUS.— No quiero discutir con Vd. Los perros y los generales siempre tienen razón.

BELICUS.— Me desagrada lo de los perros, pero me gusta que me dé la razón, mi buen...

SALOMONICUS.— Salomónicus, como aquel rey...

BELICUS.— No me gustan los monarcas. Los derribé a todos. OH, M-M-Q-H!

SALOMONICUS.— Decía?

BELICUS.— La M-M-Q-H! O acaso tampoco oyó hablar de ella?

SALOMONICUS.— No, quién es?

BELICUS.— Parece que no lee los diarios y no escucha la radio?

SALOMONICUS.— Son cosas que no tenemos en el ghetto.

BELICUS.— Dónde?

SALOMONICUS.— En el ghetto. O acaso nunca oyó hablar de él?

BELICUS.— No. Quiénes?

SALOMONICUS.— No se aflija. Son privilegios del pueblo elegido. Del mío: naturaleza.

BELICUS.— Escuche! La M-M-Q-H es una bomba que yo hice arrojar hoy para destruir todo el mundo. Menos mi pueblo. Menos mi nación.

SALOMONICUS.— Y lo destruyó?

BELICUS.— (Orgullosa) Si!

SALOMONICUS.— Y su pueblo? Su nación?

BELICUS.— Bueno, no se entrometa en cosas que no entiende y de todos modos (Triste), la guerra ya ha terminado.

SALOMONICUS.— (Mirando en derredor suyo) Indudablemente, este parece ser un lugar muy pacífico. Me acostumbraré. Esta

mañana, por ejemplo, estaba vendiendo un género y el cliente objetó que era demasiado áspero. En el preciso momento que le aconsejé acostumbrarse, se oyó un ruido espantoso que ahora me parece debió ser esa bomba suya. (Entretanto ha entrado Santicus ataviado con las galas máximas de la Santa Iglesia)

SANTICUS.— Dominus vobiscum!

BELICUS.— (Sorprendido por la presencia de Santicus) Monseñor, quién hubiera supuesto!

SANTICUS.— Es de mente ligera hacer suposiciones. Confía en Dios.

BELICUS.— Nunca le he faltado.

SANTICUS.— Serás Juzgado.

BELICUS.— Vd. cree que hice mal en...

SANTICUS.— (Le tiende la mano que Bécicus besa con aire marcial) Aguarda, hijo mío y serás juzgado.

SALOMONICUS.— (Metiéndose entre ambos) Veo que los Señores ya se conocen. (A Santicus) Permítame pues que yo me presente. Mi nombre es Salomónicus. Comercia en géneros. Veo que Vuestra Excelencia está bien provista en este renglón.

SANTICUS.— Todo lo que ves, pertenece a la Santísima Trinidad. (Sacando brillo a su anillo) Antes pasará un camello por el ojo de una aguja que un rico llegue al cielo.

SALOMONICUS.— (Con ligera ironía) Comprendo, Excelencia, comprendo.

BELICUS.— Salomónicus, Vd. podría hacer una breve exploración por el lugar. Se me ocurre que...

SALOMONICUS.— Señor General! Estamos en un desierto perdido y abandonado. Eso lo sabe Vd. mejor que yo. Ahora si Vd. quiere que me vaya para que pueda hablar tranquilamente con el señor Monseñor, no tiene más que decirme francamente y me irá a dar una vuelta.

BELICUS.— Es Vd. una persona realmente comprensiva.

SALOMONICUS.— Sé acostumbrarme. Eso es todo. (Se va)

librería alfa

NOVEDADES Y REPOSICIONES

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE, por Arnold Hauser.

EL TEATRO, ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO, bajo la dirección de G. Diaz Plaja y con la colaboración de un grupo de especialistas.

HISTORIA DE LA LITERATURA UNIVERSAL (Tomo 11), por M. de Riquer y J. M. Valverde.

LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA, por Rex Martensen.

LA FILOSOFIA DE LA HISTORIA EN LA ANTIGÜEDAD Y EN LA EDAD MEDIA, por León Dujovne.

CINE SUECO, por Idemstam y Alquist.

LA VOLUNTAD DE ESTILO, por Juan Marichal.

VIVIENDO Y OTROS POEMAS, por Jorge Guillén.

EL EMPLEO DEL TIEMPO, por Michel Butor (Premio Renaudot).

EL PERRO QUE HA VISTO A DIOS, por Dino Buzzati.

EL DESIERTO DE LOS TARTAROS, por Dino Buzzati.

EL ATREVIDO MUCHACHO DEL TRAPECIO, por William Saroyan.

HEMEN HETAN (Aquí estamos), por Ramón J. Sender.

PAIS DE LAS SOMBRAS LARGAS, por Hans Ruesch (Enc.).

TIEMPO DE VIVIR, TIEMPO DE MORIR, por Erich Ma. Remarque.

DOS O TRES GRACIAS, por Aldous Huxley.

FIESTA, por Ernest Hemingway.

OLIMPIO O LA VIDA DE VICTOR HUGO, por André Maurois.

EDITORIAL GREDOS

ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE MISTICA ESPAÑOLA, por Hatzfeld.

LINGUISTICA E HISTORIA LITERARIA, por Spitzer.

LA FILOSOFIA DE LA EDAD MEDIA, por Etienne Gilson.

ANTOLOGIA DE LA NUEVA POESIA ESPAÑOLA, por José L. Cano.

VIDA Y OBRA DE JUAN RAMON JIMENEZ, por Palau.

Teatro

en Montevideo

Escribe J. Carmona Blanco

¿Qué se exige del autor nacional?

En nuestro país el teatro, que ha alcanzado madurez notable a través de varios conjuntos interpretativos y elementos técnicos, se enfrenta ahora a lo que se considera un problema. Son muchos quienes entienden que para que nuestro movimiento teatral alcance a coronar, es preciso que surjan de él buenos autores, o por lo menos un buen autor. Lo que propugna esa opinión, que desde hace tiempo está promoviendo conferencias, discusiones y conversaciones, si en último análisis no parece imprescindible, se muestra sin duda deseable. Basta esto último para que una preocupación se justifique, pese a la duda de que cualquier otra preocupación que no sea la de los propios autores pueda servir verdaderamente para algo.

También parece deseable que todas esas opiniones laterales, disparadas desde los terrenos de la crítica, la dirección o la interpretación, y que vienen repiqueando sobre el autor uruguayo a manera de definición, procuren medir la cantidad de confusiónismo que entrañan. Mientras los autores, justificadamente asustados de reconocerse aspirantes a una misión que tanto da que hablar a los demás, se mantuvieron al margen de la polémica, el riesgo pareció menor. Podía suponerse que los autores, con visión clara de lo que en cualquier parte del mundo se espera de ellos, procuraban, en silencio pero con fe, escribir la obra, o las obras, que dieran por terminada la polémica. Ahora que varios autores han decidido participar de una discusión que trata de definirlos, nos parece percibir que aquella seguridad del autor en sí mismo que presuponíamos, no lo era tanta. Porque en el teatro, como en cualquier otro arte, la única opinión útil que se espera de un autor es una buena obra. Después de ésta, y a título de curiosidad, se le tolerarán muchas otras.

De todos modos, lo que se viene diciendo sólo demuestra que nuestros autores sienten necesidad de aclarar sus ideas por confrontación con las de los demás. Lo que no puede ser motivo de desesperanza. Lo que se trata aquí de salvar es el riesgo de confusión a que el autor se presta, sobre todo cuando, como en este caso, sus opiniones no están todavía constituidas por obras de calidad contundente. Porque lo que parece indudable es que si tiene que existir una definición a priori del autor uruguayo, no podemos desear que ésta le sea impuesta. Si el autor uruguayo siente necesidad de una definición previa a la que ajustar su futura obra, no tiene más alternativa que darla él mismo. Estamos seguros de que cuando la halle no la dará en forma de conceptos, sino con hechura de una obra de teatro aceptable.

Por ahora, y en contra de sus intereses, el autor uruguayo parece ir aceptando una definición que no ha proporcionado. Nos referimos al adjetivo "nacional", con el que la perentoria necesidad de presentarse a los concursos le ha obligado a identificarse. Si este adjetivo en su original utilización no tuvo más significado que el geográfico, a estas alturas "autor nacional" ya no quiere decir solamente "ser o estar aquí", sino muchísimas cosas más. Escuchar hablar del "autor nacional" en nuestro medio es comprobarlo. Ya nadie espera que de entre nosotros surja simplemente el autor, sino el "autor nacional". Concepto al que adherimos una serie de características que, aunque no se han puesto ni se pondrán jamás en claro, implican prejuicios y limitaciones. El más común de tales prejuicios suele ser el de identificar aquel concepto con la obra de Florencio Sánchez y suponer que partiendo de ahí debe existir necesariamente una continuidad temática y problemática que nos permita identificar lo "nacional". El burdo error se manifiesta con sólo tener en cuenta que partimos de una clasificación a posteriori de la obra de Sánchez. ¿Florencio Sánchez se propuso ser "autor nacional", o simplemente autor? Cabe suponer lo segundo, ya que Sánchez, al margen de su ideología internacionalista, sabía que nacional, en lo que significa de cultura, lo era inevitablemente.

Los Estrenos

"IDA Y VUELTA", de Mario Benediti. Elenco: C.A.P.U. Dirección: E. Acevedo Solano.

"Ida y Vuelta" es un eslabón más del experimento "crítica-por-inmersión" en el medio ambiente que viene desarrollando Mario Benediti en los últimos tiempos. Gracias a la expresión directa y vivida que implica el teatro, la nula posibilidad estética de tal experimento se muestra en toda su crudeza. Perdida, por inmersión, la perspectiva, desaparece también la objetividad imprescindible al concepto crítico. Situado el autor al exacto nivel del medio antitético que rechaza, su producto no logra más que sumarse a él, aumentando lo mismo que trató de disminuir.

Sólo cabe esperar que esta desgraciada incursión de Benediti en el teatro, le haya puesto sobre aviso de todo lo que viene arriesgando últimamente en tanto que autor de capacidad reconocida.

La inteligente puesta en escena de Acevedo Solano, logró muchas cosas menos elevar un texto que el autor se había esforzado en achatar. Entre los actores, halló modo de destacarse Núbel Espino.

"CONFUSION", de Julio Barreiro. Elenco: "El Galpón". Dirección: Atahualpa del Cioppo.

Carente de un argumento definido capaz de elevarla a la categoría de lo imaginativo, la obra transcurre ante el espectador con un cierto interés de crónica periodística. Una serie de graves problemas que afectan a nuestros liceos van reproduciéndose en cadena, hasta dejar tras sí una gran interrogación polémica. Si el teatro no ha logrado incorporarse una gran obra, el público por su parte ha ganado un expositor de problemas que le conciernen.

El texto no incluía ninguna otra posibilidad teatral que las que supo hallarle Atahualpa del Cioppo. A este último debe destacarse el

Es muy probable que cuando aparezca nuevamente el autor uruguayo que nos conforme, su obra nada tenga que ver con la de Sánchez, como no sea en el plano de la calidad artística. Quizá entonces nos será posible trazar la primera coordenada de lo que pueda llegar a ser nuestra cultura nacional, por lo que a literatura dramática se refiere. Quizá, si fuésemos menos exigentes, podríamos intentarlo ya ahora, utilizando para ello el material que nuestros autores nos han proporcionado. De un modo u otro esa clasificación de lo "nacional", muy cómoda para fines didácticos, no ha determinado nunca ni puede determinar en el futuro la calidad artística de nuestros autores. Tampoco el interés que sus obras pueden despertar en nosotros.

J. C. B.

acuerdo de haber incluido en el reparto el realismo vívido de auténticos liceales. Hay en la representación una naturalidad juvenil que se les debe.

"UNA CARTA PERDIDA", de Ion Luca Caragiale. Elenco: Teatro Universitario. Dirección: Federico Wolff.

Esta comedia, escrita en 1883, contiene una sátira a la corrupción política inherente hasta hoy a toda democracia. La moral constituye el terreno menos explorado por el hombre, este explorador incansable de espacios. Debido a ello la obra de Caragiale no ha envejecido un solo día, pese a sus tres cuartos de siglo. Lo que no deja de resultar deprimente. El hecho de que los países en que hoy esta obra del autor rumano pueda ser considerada fuera de época, sean aquellos en que se ha renunciado a la libertad bajo acusación de prejuicio, no hace más que acentuar aquella depresión.

Una carta de amor dirigida por una alta personalidad política a la esposa del "jefe espiritual" de su propio partido, y extraviada por ésta, se convierte en símbolo del poder. El elector, presentado satíricamente en forma de "Ciudadano achispado", tiene esa carta en sus manos más de una vez. Inconsciente la entrega a este o aquel, mientras procura averiguar a quién debe votar. El desenlace es digno corolario de esta típica situación en que la inmoralidad utiliza a la ignorancia.

La puesta en escena de Federico Wolff, concebida acertadamente para nuestra actualidad como farsa, no desaprovecha una sola de las innumerables posibilidades teatrales que contiene la obra. En un reparto de gran rendimiento general, se destacan especialmente Dante Corrente (Zaharia Trahanake), Francisco Murell (Ghitza Pristanda), Bruno Mussitelli (El ciudadano achispado) y Toly Guitelman (Zoe).

Comedia Nacional

"EL JARDIN DE LOS CEREZOS", de Anton Chéjov. — Elenco: Comedia Nacional. Dirección: Atahualpa del Cioppo. Suele afirmarse que "El Jardín de los Cerezos", última obra de Chéjov, es la mejor que le debemos a este autor. Mas no es fácil establecer un orden valorativo para las cinco obras que constituyen el teatro grande de Chéjov. Tal es el alto nivel estético que preside a todas ellas. Lo que sí parece cierto es que en esta última obra, tal cual se lo propusiera, el autor ruso logró establecer el más concreto exponente de su fórmula teatral: llevar a escena el "drama sin drama". El "no ocurrir" como causa y no efecto, como hecho positivo y dinámico. Reduciendo al mínimo el acontecer —sin el cual apenas se concibe el teatro, y sólo Chéjov es hasta hoy excepción— logra el autor una especie de "tiempo vacío" sobre cuya corriente los personajes flotan a la deriva sin otro asidero que la realidad subjetiva de sus respectivas existencias. De ese modo cada personaje es su propio argumento, sin otro contacto con el de los demás que la simple coincidencia de lugar. De ahí que silencio y tiempo sean los verdaderos protagonistas de Chéjov, a quienes les acontece la existencia de los personajes como hecho.

Lo que "no ocurre" es lo que proporciona a los personajes de "El Jardín de los Cerezos" la posibilidad de mostrarse como acontecer en sí mismos. Ejemplo logrado, entre otros, lo constituye la escena de Varía y Lopajin, en el cuarto acto. La proposición matrimonial que no se ha producido ni se producirá actúa en cada silencio con una efectividad dramática impresionante: Lopajin: Tres grados bajo cero. — Varía: No me he fijado (Pausa). Y además, nuestro termómetro está roto (Pausa).

Lo que sucede —el frío, el termómetro roto—, al tomar forma de palabras en boca de los personajes, es sólo la pausa que quiebra rítmicamente la dramática expresión silenciosa. Lo que no ocurre, y que paso a paso van callando estos seres, es lo que les confiere su gigantesca y penetrante magnitud.

"El Jardín de los Cerezos" reúne casi todas las constantes temáticas perceptibles en las obras anteriores de Chéjov: Derrumbe consciente pero inevitable de la clase aristocrática; ascensión económica del mujik como laboriosa burguesía en potencia; atisbos de transformación radical capaz de superar aquellas dos circunstancias. Chéjov distribuye a sus personajes entre esas tres realidades

sociales de la Rusia de su tiempo. Manifiesta hacia los primeros una compasión que contrasta con el escepticismo que el éxito de los segundos le sugiere, mientras parece poner su propio mensaje en labios de los terceros. Su sentimiento caritativo alcanza a todos, ya que Chéjov percibe de un modo especial el contenido de frustración humana que a la postre entrañan cada uno de ellos.

Si alguna vez se ha dudado de la responsabilidad del director frente a los resultados de una puesta en escena, no es posible hacerlo ante una obra de Chéjov. El verdadero intérprete de Chéjov es un director. Los actores, a quienes se les pide que encarnen personajes de tan poca realidad objetiva, sólo pueden alcanzar compenetración en la medida en que el director haya sabido interpretar él mismo el todo.

Atahualpa del Cioppo, es el comprobado especialista de Chéjov en nuestro medio. Lo cual no le exime, por supuesto, de la posibilidad de equivocarse. Se advierte en el principio de esta puesta en escena, imputable o no, un problema de reparto. Lo cierto es que en esta oportunidad el elenco no muestra la unidad de rendimiento que le ha venido caracterizando, y que era frente a Chéjov su mejor carta. Ante las sobresalientes interpretaciones de Alberto Candéau (Gaev), Horacio Preve (Trofimov), Estela Castro (Varía), Ramón Otero (Firs); y el ajuste aceptable de Héctor Cuore (Pischic) y Eduardo Prous (Lopajin); se oponen las opacas intervenciones de Maruja Santullo (Liuvob), Estela Medina (Ania), García Barca (Espijodov) y el imposable Iasha de Wagner Mautone.

Es francamente imputable a la dirección el error de haber aceptado para el primer y cuarto actos la escenografía (de Néstor Arzadum) grandiosa e infuncional como sustituto inexplicable de "una habitación que aún se sigue llamando «cuarto de los niños»". La intimidad ambiental requerida por Chéjov para esos actos no ha podido alcanzarse. Por el contrario, la escenografía del segundo acto es excelente.

Lo que sí ha logrado Atahualpa del Cioppo, con su probado conocimiento de Chéjov, es la utilización de la pausa y del tiempo escénico chejoviano en casi todas las principales escenas. Es tal la importancia de este acierto, por cuanto atañe a la substancia misma de la obra, que, pese a todas nuestras objeciones, el resultado de esta puesta en escena posee un impacto estético indiscutible.

J. C. B.

novedades

PAUL VALERY. El alma y la danza.

Las dos célebres diálogos del autor de *La idea fija*, donde se unen magistralmente éxtasis y análisis, poesía y pensamiento. BERNARDO CANAL - FEIJOO. La frustración constitucional. Importante estudio de la estructura constitucional argentina centrado en el problema del federalismo.

WALDO FRANK. España virgen.

Libro fundamental sobre la Península Ibérica. Una profunda interpretación admirablemente expuesta.

MYRIAM KUBOVY. Monólogos con Dios.

Serie poética de notable valor y de indudable belleza literaria.

ROBERT ARLT. Los siete locos.

(Bca. Contemporánea núm. 53).

ROBERTO ARLT. Aguafuertes porteñas.

(Bca. Contemporánea núm. 67)

Con estos dos libros, la Editorial Losada continúa la publicación de las más importantes obras de este famoso autor argentino.

NUEVAS EDICIONES

FRANCISCO ROMERO. Teoría del hombre.

ARTURO BAREA. La forja de un rebelde.

(3ª ed.): La forja. La ruta. La llama.

D. H. LAWRENCE. La serpiente emplumada.

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

R. TAGORE. El rey del salón oscuro.

(núm. 7, 2ª ed.).

MARK TWAIN. Las aventuras de Tom Sawyer.

(núm. 10, 5ª ed.).

G. K. CHESTERTON. El hombre que fué jueves.

(núm. 14, 4ª ed.).

JACOB WASSERMANN. Cristóbal Colón.

(núm. 21, 4ª ed.).

JOSE MARIA DE PEREDA. Peñas arriba I.

(núm. 34, 4ª ed.).

JOSE MARIA DE PEREDA. Peñas arriba II.

(núm. 35, 4ª ed.).

RICARDO GÜIRALDES. Cuentos de muerte y de sangre.

(núm. 231, 2ª ed.).

EDITORIAL

Losada

S. A.

En venta en todas las Librerías

Colonia 1060

Teléfono 8 75 61

Montevideo

Argentina - Chile - Perú - Colombia

Cine de larga duración...

(VIENE DE PAG 5)

Tal vez este panorama sirva para hacer comprender a los productores de Hollywood que, como el CinemaScope, la larga duración no puede ser una novedad duradera y que, así como en literatura la novela-río sólo ha dado algunos solitarios ejemplos valiosos, en cine son también singulares los casos de "GIGANTE" y "EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI", en los que la duración extraordinaria es un medio y no un fin en sí mismo.

Al historiador, al crítico, aún al mero aficionado, seguramente le resultará difícil evitar una sonrisa irónica cuando, reflexionando sobre tanta desmesura, recuerde que en aras de un criterio opuesto al que hoy parece difundirse, se frustró "QUE VIVA MÉXICO" de Eisenstein, y se mutiló penosamente "AVARICIA", de Erich Von Stroheim.

JORGE A. PIGNATARO.

Libros Temas Autores

Utopía, 1958

FAHRENHEIT 451, por Ray Bradbury, Editorial Minotauro, Bs. A., 1958.

Para hablar de "Fahrenheit 451" es imprescindible volver al prólogo del primer libro de la Colección Ciencia-Ficción, "Crónicas Marcianas", también de Bradbury, donde Borges dice: "por su carácter de anticipación de un porvenir posible o probable, el Sommiun Astronomicum prefigura, si no un equívoco, el nuevo género narrativo que los americanos del Norte denominan science-fiction..." ¿Qué importan la novedad o novelaría de la science-fiction? En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en Main Street".

En tales premisas, sentadas por Borges, sobre las historias de Bradbury, hallamos el motivo para juzgar y tener en cuenta a "Fahrenheit 451".

No estamos frente a una anticipación, posible, o no, siempre irreal desde un punto de vista presente, sino que nos encontramos frente a una acusación y una denuncia contra nuestro tiempo. La novedad, en esta obra, es lo de menos. El bombero, que se ve transformado por obra de las circunstancias en el incendiario al servicio de una labor de policía no es otra cosa que el resultado de una subversión y subestimación de valores cuyas características primarias están en acción en el mundo de hoy.

Como lo señala el capitán de bomberos en su conversación con el héroe de la obra, fue la indiferencia del público la que primeramente atentó contra el libro. Los "digest" desvalorizaron el arte, conquistando al lector impaciente. La televisión, usada como elemento de absorción cerebral, minó la cultura. La radio individual y minúscula, que se aplica al oído como un dedal, llena las horas de cada uno matando el diálogo. Por eso, en ese vacío de la ciudad futura, el recuerdo es poesía, es inquietud, es sobresalto, es humanidad y la poesía debe morir, no tiene cabida lógica allí. Pero la humanidad, el sobresalto, la poesía tienen que defenderse y sobrevivir. Bradbury huye del determinismo fatal que nos impone una

realidad ya conocida y deja al final de su libro a un grupo de vagabundos, disconformes, poetas y —¿cómo no?— perseguidos que acogerán entre ellos al hombre liberado del lanzallamas cuando ha huido de la ciudad y sus tentáculos, al hombre libre que con sus compañeros posee la semilla intelectual capaz de reconstruir, sobre las cenizas de la técnica abatida por la guerra, en una guerra que destruye la ciudad, un nuevo comienzo de convivencia humana.

E. M. (h.)

Al estilo de Kafka

DINO BUZZATI; El Desierto de los Tártaros. Barcelona, José Janés, Editor, 1956.

Se asocia la prosa de Buzzati con la de Kafka e incluso él mismo ha dicho que Kafka "es su cruz". Sin entrar a negar cierto grado de aproximación entre uno y otro, podemos conceder a Buzzati un crédito propio. Hay un estilo y una forma que ya genéricamente denominamos "kafkiana", porque indudablemente tiene un expositor y un introductor excepcional en el escritor checo, pero es una forma que corresponde a la época y lo genial de él fué anticiparla.

En esa prosa, en ese estilo, se dice mucho y hondo con lo que no se dice; se crea la atmósfera, se pinta el "aire", pero se establece una presencia sin sujeto y se advinan sucesos sin acción y hasta se establece una clave de símbolos para una militancia del lector. Eso es lo que consigue Buzzati: EL AMBIENTE. En El Desierto de los Tártaros asistimos a la espera, una espera que se alarga, que conquista; una espera secreta y compartida, el otear desde la ciudadela un horizonte desierto que confunde con sus espejismos a los iniciados y los ata tan sólidamente como el proceso a K., pero haciendo, a nuestro juicio, más concesiones a la realidad.

No son abstracciones las que envuelven a los héroes de Buzzati, son hechos, mentados o no, pero son hechos los que se esperan y están completamente en la conciencia del lector. Lo trágico surge, no del desconocimiento de lo esperado, si no de la angustia por saber si llegará o no.

El personaje, Giovanni Drogo, sale en busca de su destino militar, una guarnición en la frontera, relativamente cercana aunque en un lugar no muy preciso. La distancia comienza a dar la ambientación al alargarse sorpresivamente, hasta que pone la ciudadela al alcance del joven teniente. Inmediatamente de su llegada comienza el misterio su conquista y Drogo es uno más de los que se quedan seducidos por la espera.

En la incertidumbre conjugada con la esperanza pasan los años en una rutina de guarnición que accidentalmente sirve para revelarnos un carácter, algún heroísmo, o la estupidez de la rigidez militar que trucea una vida por un santo y seña.

Hay un instante en que la legendaria llanura desierta acerca sus jinetes, cuya realidad se niega y asegura desesperada y esperanzadamente, pero... es una misión pacífica.

Luego otra vez la espera. Drogo vigila, hay algo en el desierto, algo que avanza, algo que no puede ser y se le niega. Drogo envejece, se enferma, y el día en que ya no hay dudas, el día en que la ciudad valora a la ciudadela, el día en que llegan fuerzas para hacer efectiva la defensa frente a los tártaros que vienen, ese día Drogo es obligado a bajar del reducto y conducido por un coche a la paz, a la muerte, sin poder estrechar la gloria en sus brazos.

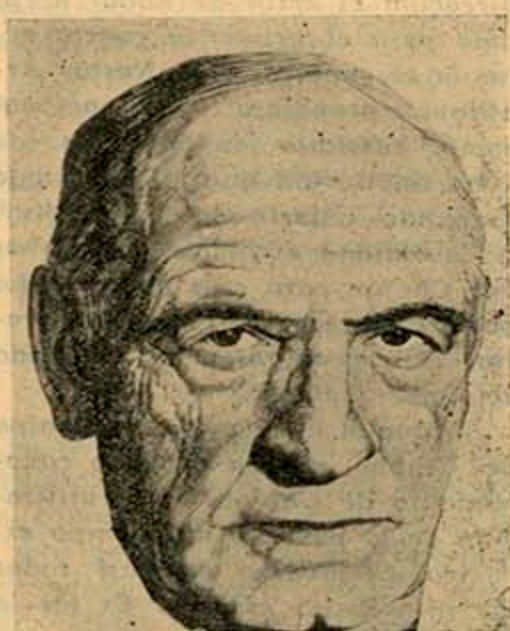
E. M. (h.)

Ortega Póstumo

"La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva". Edición de Revista de Occidente en EMECE, Buenos Aires.

Ya el título dado por Ortega a esta obra deberá poner a los más desorientados, en la pista cierta de un nuevo asunto: Ortega acomete la difícil tarea de perseguir la evolución de la teoría deductiva desde Euclides y Aristóteles hasta Des Cartes y Leibniz. Porque esto es lo que hay más que nada en el libro. Tan amigo de mirar las cosas "por la vertiente opuesta" Ortega nos da aquí la primera parte de un libro que, precisamente, comienza por... su segunda parte.

Dos capítulos iniciales breves para presentar lo que él entiende por el "Principismo de Leibniz" y "Qué es un principio". Luego



apenas dos páginas sobre "Pensar y ser o los dióscuros"; por último, un largo capítulo sobre las "Tres situaciones de la filosofía respecto a la ciencia" y el comienzo del relato

nado de la física hacia 1750.

Ya a estas alturas, Leibniz ha pasado a ulteriores planos y sólo habrá de reaparecer en un apéndice injertado por los compiladores que se titula "Del optimismo en Leibniz". Por lo tanto, el primer asunto propuesto en el título "La idea de principio de Leibniz", es apenas presentado en pocas páginas que prometen, desde luego, una dedicación especial posterior. Esa consideración nunca vino porque la muerte del filósofo suspendió sus trabajos. Para llegar a ella, Ortega siente la necesidad de estudiar primero la evolución de la teoría deductiva, asunto que comienza rigurosamente en el cap. 7 titulado "Álgebra como modo de pensar". De la teoría deductiva se ocupa seguidamente hasta el capítulo 22. Allí puede decirse que terminó el libro como tal. De ese capítulo en adelante, prosiguen una serie de ensayos que Ortega dejó manuscritos y que si bien se relacionan con el tema central, son de dudosa ubicación en el contexto, dudas que los compiladores reconocen expresamente. Allí, en ese cap. 2 se desarticula el libro que ha presentado en todo ese desarrollo una homogeneidad, un rigor metódico, un sistemático y una profundidad de análisis que para quienes hemos estudiado detenidamente toda su producción éditada constituye una revelación insospechada.

En este libro aparece en forma radical un nuevo Ortega que quizá hayan conocido, no obstante, los discípulos de sus cursos y seminarios pero que Ortega mismo ha escamoteado en sus Obras Completas.

El filósofo se enfrenta decididamente a los axiomas, a las definiciones, a la estructura lógica de la ciencia de Euclides y a la geometría analítica; luego se encara con Aristóteles y se ocupa de la "deducción trascendental" de los principios, de lo que pasó al Estagirita con ellos, del sensualismo de su modo de pensar y del concepto de prueba en Aristóteles y su comparación con Leibniz. Consideramos que toda esta parte, es de trascendental importancia no sólo para los filósofos sino también para los matemáticos y la hondura de su análisis y trascendencia de sus concepciones requeriría ciertamente detenidos estudios.

Quienes han conocido al Ortega "seductor de la filosofía" se enfrentarán aquí al filósofo en el más riguroso sentido del vocablo; al filósofo que ha olvidado sus brillantes metáforas y que se entra de lleno por espinosos senderos haciendo gala de una precisión conceptual y una claridad mental en tan arduos problemas que destruyen las críticas que en ciertas ocasiones se le dirijeron como filósofo "poco riguroso" y que no "va a fondo en los problemas".

A. P. F.

Proudhon explicado

GEORGES GURVITCH. Los Fundadores Franceses de la Sociología Contemporánea: Saint-Simon y Proudhon. Ed. Galatea-Nueva Visión, Bs. As., 1958. (Traducción de Ana Goutman e Hilda Sito).

La contribución de Gurvitch a la historia de la sociología, es ya considerable y su capacidad investigadora no cesa de manifestarse año tras año con la aportación de nuevas obras que enriquecen la bibliografía sociológica contemporánea. Hay que destacar la probidad de su trabajo y su afán de claridad, posiciones muy necesarias cuando se trata de definir y actualizar corrientes de ideas que no han dejado de tener sus epígonos hasta este momento.

En la obra que nos ocupa, estudia Gurvitch la personalidad y el bagaje ideológico y doctrinal de Saint-Simon y Proudhon, que fundan en realidad la sociología francesa contemporánea. Ambos pensadores tuvieron una muy crecida importancia en su tiempo, no sólo en el plano de las teorías sociales, sino también en la acción pública.

Principalmente Proudhon debía inspirar más tarde la formación ideológica del sindicalismo libertario y del anarquismo militante en contraposición al marxismo.

Aunque Gurvitch insiste demasiado en explicar a Proudhon en función de sus diferencias con Marx, hay que reconocer la importancia que para el desarrollo posterior de la teoría socialista tuvieron esas diferencias, y también la honestidad del expositor al señalar las contradicciones en que Marx incurrió en relación con Proudhon, las torpezas verbales con que tradicionalmente han tratado de confundirlo los corifeos del marxismo y hasta los infundios con que trataron de desvirtuar su vigorosa personalidad.

Restablecida claramente la personalidad de Proudhon en este ensayo, Gurvitch se aplica con no menos claridad a ofrecer una explicación válida de las concepciones proudhonianas, destacando las ideas centrales, ya que el pensamiento de Proudhon fue de una grandiosa versatilidad, discurrenido no solamente por los temas de la economía, la sociología y la historia, sino también los de la moral, la religión, la filosofía y el arte. Todo ello en medio de una actividad pública constante, que en ocasiones lo llevó al parlamento o a la cárcel.

La conclusión a que arriba Gurvitch al final de su libro dejará

dubitativos a muchos lectores, al escribir: "...aún en la teoría sociológica, Proudhon y Marx, en lugar de excluirse, se corrigen mutuamente y terminan por llegar a ser complementarios".

Tal vez esto sea cierto en un plano muy superior de la teoría, pero si debiéramos conceptualizar según las derivaciones, es decir, determinar el pensamiento por la acción que propone, no hay duda que el abismo que se abrió a fines del siglo pasado entre marxistas y libertarios, sigue siendo difícil de colmar. Porque el tiempo no ha hecho más que empeorar las cosas. Y la mixtura del leninismo en el plano de la acción política de los partidos marxistas ha venido a cerrar el ciclo, o a completarlo, haciendo de Marx el profeta del autoritarismo contemporáneo. Todo lo contrario de Proudhon, "padre de la anarquía" y el más brillante expositor de la descentralización y el federalismo.

B. M.

Los Mandarines

LOS MANDARINES, por Simone de Beauvoir. Ed. Sudamericana, Bs. As., 1958. (Traducción de Silvina Bullrich).

Casi con cuatro años de atraso sobre la edición francesa, acaba de ser publicada en castellano esta novela que describe la situación de los intelectuales franceses inmediatamente después de la guerra, sus contradicciones y reacciones ante el mundo que se organizaba de nuevo prácticamente a sus espaldas y sin ningún contenido concordante con sus aspiraciones renovadoras, con los ideales que los animaron durante la

LA SANGRE DE LA LIBERTAD

por Albert Camus, Editorial Américalee, Buenos Aires, 1958.

Ya se sabe que Albert Camus, paralelamente a su actividad novelística y teatral, a su labor de escritor de imaginación, suele incursionar por los territorios del ensayo, del alegato periodístico, de la crónica, del discurso en defensa de una causa... Y es una parte de esta actividad menor, más cotidiana, más apremiante, la que nos ofrece este volumen recién traducido que lleva por título "La Sangre de la Libertad". Se trata de una miscelánea apasionante, de un apretado conjunto de testimonios sobre una de las más desgarradoras experiencias del hombre contemporáneo.

Con verbo cálido Camus denuncia la imposible aventura del nazismo en sus "Cartas a un Amigo Alemán", escrita en la clandestinidad, textos en los que se anti-

resistencia al nazismo. Es esa la parte de la novela que en realidad tiene un interés que pudiéramos llamar documental y anecdótico, ya que los personajes centrales se dice que simbolizan a Sartre y a Camus, en cuyas personas se polarizaron conflictos y polémicas de aquella hora, representando cada uno una postura distinta ante los acontecimientos.

Paralelamente a esa acción de la novela hay otra, muy distinta, que es la que explica la vida de la narradora, su mundo emocional privado y sus reacciones como testigo de los otros. En realidad, tenemos dos novelas en una y esta última tiene muy poco que ver con la trama que justifica el título. Hasta podría decirse que la narradora se ha servido de una trama conflictual realmente válida para mechar una insípida historia de amores procaces con caídas hacia la novela rosa, que dan como resultado una extraña mezcla de desenfado sexual a la francesa con romances a lo Rafael Pérez y Pérez. Naturalmente, todo esto complica las cosas y estira la novela más allá de los límites aceptables.

B. M.

Con optimismo

PERSPECTIVAS CULTURALES EN SUDAMERICA, por Eugen Relgis. Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1958.

Los capítulos que integran este delgado volumen han sido concebidos y escritos hace ya algún tiempo. En ellos estudia Relgis algunos aspectos de la situación

B. M.

Camus Cronista

cipaba un seguro sentido de los errores que debían conducir a Alemania al desastre. Llama la atención el tono mesurado, firme, convencido, con que esos textos fueron escritos, en un momento no muy propicio, precisamente, a la equanimidad.

Siguen, en este volumen, algunos de sus famosos editoriales de COMBAT, aquellos textos ceñidos y vigorosos que hicieron de Camus el periodista de la Resistencia, el hombre que devolvía al oficio de escribir para el público de la calle una dignidad perdida.

Hay que señalar, finalmente, el grupo de escritos reunidos bajo los títulos de "Ni víctimas ni victimarios" y "Cartas sobre la Rebelión", en los que el autor defiende sus puntos de vista sobre problemas esenciales ya expuestos de otro modo en sus obras de teatro, sus novelas y sus libros de ensa-

sudamericana, tal y como los puede observar un visitante sagaz, no un turista; un hombre al que le preocupan los problemas de los otros hombres y que ha hecho de esa preocupación el tema central de su meditación.

Parte de este libro expone ciertos contrastes entre Europa y América, con un saldo bastante favorable para este continente. Claro que Relgis se detiene principalmente en la privilegiada situación social y cultural del Uruguay, sin insistir suficientemente en la de otros países americanos —demasiados, por desgracia—, también frecuentemente sometidos a las alternativas totalitarias. No deja de percibir, sin embargo, "que detrás de las fachadas brillantes están los apuestos no siempre alumbrados y acogedores".

Pero considera a Sudamérica, y más concretamente al Uruguay, como una base de desarrollo de su llamado "humanitarismo integral", dadas las condiciones espirituales que aquí priman por encima de ciertas contradicciones de tipo político-social. Tal vez el más explícito mensaje del libro se cifrará en estas líneas: "No os europeicéis, es decir, no adoptéis los malos hábitos de intolerancia y de violencia de nuestra desgraciada Europa. Y tampoco os americanicéis con exceso, es decir, no os volváis esclavos del maquinismo que triunfa en el Norte".

A la búsqueda de ese difícil equilibrio tiende en realidad el contenido de este libro, y el lector atento no dejará de hallar en él sugerencias dignas de ser meditadas.

B. M.

Como el lector puede apreciar por lo que llevamos apuntado, se trata de una parte de la obra de este escritor más sometida a la circunstancia, al momento que la inspira. Todo el material ha sido seleccionado, principalmente, de sus dos tomos de "Actuelles", tomos en los que se iban reuniendo, por largos períodos, artículos, discursos, prólogos, cartas abiertas. Sólo las "Cartas a un Amigo Alemán" se habían publicado aparte, muy anteriormente. Será ésta la primera vez que una editorial ofrece, en nuestro idioma, a la consideración de los lectores, ese aspecto de la obra de tan discutido escritor.

B. M.

Notas Sobre Poesía

por Emilio Ucar

JULIO MONCADA.—La Pena Desnuda. Poesía. Ed. Agon, Montevideo, 1958.

Un solo amplio poema en tres sectores presenta en esta publicación Julio Moncada. El hecho no tiene justificativo, porque está ausente la calidad poética en la casi totalidad. Sólo por momentos se hace permeable la cerrada trabazón de metáforas y la poesía se hace visible. Momentos como estos, por ejemplo;

La pena es la marchita
costumbre de los ojos y la boca.

Un pozo en cada ser, donde la mano
se pierde hacia lo oscuro.

El tema único —la pena— tratado por el autor, se desliza a lo largo de una fría disquisición entrecortada de múltiples definiciones y termina por cerrarse sobre sí mismo sin que en ningún momento el vuelo lírico alcance altura.

La impresión que hace la lectura de "La Pena Desnuda", es la que provocaría un minucioso ejercicio metafórico, rimado, de largo aliento.

Incluso las obligaciones formales que el autor parece haberse impuesto a cualquier precio, son responsables de vacíos rodeados de insuficiencia estética:

hace comer su bronca y cruda sopa,
desde pies a cabeza nos constela
donde el dedo de Dios moja su yema,
nos golpea la pena,
dulce tela de araña, joya pura,
cae con la amargura toda la enorme pena
que nos pule y madura.

Ariel Canzani D. — Viaje al Gris. Poesía. Ed. Botella al Mar, Buenos Aires, 1958.

Un viaje, realizado entre el 56 y 57, nos permite, ahora, conocer la melancolía, el hundimiento a plomo en sí mismo del Ariel Canzani de aquellos años. "Viaje al Gris" es eso: el estado de alma de alguien que confiesa: "Estoy vencido sin haber luchado" (pág. 32), "Estoy hastiado; no puedo más; quisiera morir" (pág. 31).

De piedra en piedra, va cayendo. Miedo a la sombra, miedo a la traición, miedo al tiempo, miedo a todo. Sin reacción. Sin esperanza. Sin salida.

El único rayo de luz se descubre recién en el último poema del libro, escrito en Amberes, marzo de 1957:

Mi alma no tiene
tristeza ni frío.

El mundo ha cambiado.
Hay sol en el aire.

La poesía de Canzani, inoperante y pueril, nada tiene que ver con lo que dice el Sr. Arturo Cuadrado en la torpe y laudatoria noticia que abre el libro.

Alfredo Ariel Carrió. — La Edad del Sol y un Día de Sombra — Poesía. Ed. Altamar, Buenos Aires 1958.

Mihail Eminescu. — Poesías. Ed. Losada, Buenos Aires 1958.

En extenso prólogo informativo, María Teresa León y Rafael Alberti, estudiosos traductores de Eminescu al español, equiparan la vida y la obra del autor rumano con las de su contemporáneo Gustavo Adolfo Bécquer, ambos poetas románticos de la segunda mitad del siglo XIX.

Podría señalarse, sin embargo, alguna diferencia. Es manifiesto y evidente el sentido de rebeldía social que anima algunos poemas de Eminescu ("Emperador y Proletario") en los que se marcan ya los contornos del lenguaje realista. La versión poética muy responsable que presenta Losada, como no podía ser de otro modo, permite descubrir la presencia de Alberti casi en cada verso. Por suerte; porque si no M.E. seguiría ignorado para el mundo de habla castellana.

Humberto del Signore Bottero. — Las Voces. Poesía. Ed. del Autor, Montevideo, 1958.

Volumen de 60 págs. dividido en 5 partes, cada una de las cuales junta un variado grupo de composiciones en verso.

Transcribimos la primera:

Te llamarás poeta,
niño triste,
y olvidarás
que alguna vez reiste.

Te señaló la mano del destino,
sigue tu sino,
portador de la lira
de tono plañidero,
mientras el mundo gira
con ritmo de pandero.

Elba Ethel Alcaraz. — Todos los días. Poesía. Ed. Altamar, Buenos Aires 1958.

La Sta. Alcaraz intenta la poesía en diez composiciones motivadas —según declaración expresa de la autora— por su gusto en darnos una versión literaria de los temas pictóricos de Ben Shahn, un pintor norteamericano que ella conoce y cuyas obras coinciden con su realidad interior. Realmente, una experiencia difícil de compartir.

CARLOS ENRIQUE URQUIA.—Amistad en las Islas. Poesía. Ed. Americalee, Buenos Aires, 1957.

El hombre —dice Urquía en sus versos— "es el centro desnudo y exacto del paisaje". Sensual, hundido en la naturaleza verde y húmeda, al borde de la ciudad, el poeta es feliz y nos lo dice con palabras coloridas.

Para la riqueza de su expresividad imaginativa no ha necesitado viajes; con los ojos bien abiertos y la piel sensible el poeta simplemente ha girado sobre el eje de su posición vertical y mientras recogía el mundo, nacía el canto en sus labios. Eso es todo.

Un canto firme, seguro, vigoroso y optimista, volcado en exactos moldes, nos hace partícipes de su vibración emotiva ante el amor y sus islas, los dos motivos básicos de su poesía.

Los versos de Urquía están tallados con la mano y el corazón al sol en troncos de madera fresca, junto al río. No los mancha el dolor ni la angustia. No los vela la desesperanza.

Esta historia de un mundo feliz donde el alma y los sentidos juegan libremente, será lo que cada uno quiera; pero en los versos que nos ocupan, es poesía.

Un extenso y lamentable prólogo del Sr. Anselmo Leoz, pese a la buena intención que lo inspira, entontece la excelente edición de Americalee. Por suerte, no logra impedir el acceso a lo medular del libro.

Vidriera

ENNIO FLAIANO. Diario Nocturno. Biblioteca Breve. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1958.

Famoso por sus guiones cinematográficos —"La Strada", "Notte di Cabiria"— Flaiano se demuestra aquí un fino observador de la realidad circundante, un escéptico cáustico y un excelente escritor.

A. ROBBE-GRILLET. La Celosía. Biblioteca Breve. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1958.

En la novelística francesa contemporánea, Robbe-Grillet es uno de los innovadores del grupo de la llamada "école du regard", aunque su minuciosidad, su objetividad absoluta, restan mucha eficacia a la expresión.

GILLO DORFLES. Constantes Técnicas de las Artes. Ed. Nueva Visión, Bs. As., 1958.

Asombra, en principio, la pluralidad de temas encarados en este libro, unidos todos en el tratamiento de Dorfles por un hilo por demás quebradizo: el de sus correspondencias técnicas.

EUGEN RELGIS. La Columna entre Ruinas. Ed. Americalee, Bs. As., 1958.

Meditaciones, experiencias y digresiones sobre la situación del individuo y del mundo, componen este nuevo volumen del escritor rumano que, desde el exilio en Montevideo, atisba con atención el desalentador movimiento de la historia contemporánea.

ELENA QUIROGA. La Última Corrida. Ed. Noguer, Barcelona, 1958.

Con Carmen Laforet y Ana María Matute, integra Elena Quiroga el trio de mujeres novelistas más relevantes de la España actual. Con la corrida de toros como fondo, hilvana aquí una historia en la que se destacan el análisis psicológico de los personajes y un estilo de indudable fuerza narrativa.

COSTANTINI HUMBERTO. De por aquí nomás. — Buenos Aires, Editorial Stilograf, 1958. — Cuentos.

Costantini, nacido en Buenos Aires en 1942, ha colaborado en varias revistas literarias formando actualmente en la redacción de "Gaceta Literaria". En este volumen compuesto por varios relatos disímiles en forma y estilo, encontramos siempre un común denominador de calidad que los justifican.

En los cuentos de Costantini los personajes hablan el lenguaje corriente y llegan en algunos casos a cobrar formas conocidas. Pensamos en "¡Diga algo, Doctor!", tal vez por conocer la profesión, y destacamos además, "Rabia". Capítulo aparte los agrupados con el título de "Tres Atorranteos Históricos", nos gustan y para contrariar otras opiniones elegimos "Cornelius Shindler y los comienzos de nuestra era". — E. M. (h.)

Introducción a Vasarely

(VIENE PAG. 20)

nes para su aparición formal, hay que seleccionar intensidades de coloración y, finalmente, conseguir el acuerdo con otras unidades. Recién entonces estará dotada de una carga que actuará sobre nuestros sentidos, después sobre nuestro intelecto. Es esta forma, una vez decantada y definitiva, que permite el abandono de los elementos ajenos a la pintura, el pasaje de lo complicado a lo esencial, del plano al espacio, de la inercia al movimiento. La era de las soluciones estrictamente bidimensionales se acaba lentamente, la unidad forma-color accede al espacio y se integra en el dominio de dos nuevas nociones: el movimiento y la duración temporal. El arte debe escapar del dominio privado, del goce egoísta; un arte de un objetivo limitado y de calidad dudosa, como el que impera en la super producción actual, lleva en sí todos los signos de una existencia efímera. Las experiencias realizadas por Vasarely últimamente (el mural espacio-dinámico en aluminio para la Universidad de Caracas, la transformación de las obras por desplazamiento del campo visual del espectador, las serigrafías) demuestran claramente su necesidad de superar la etapa del cuadro ventana, en beneficio de una generosa integración de las artes plásticas.

UNA TECNICA

Cuando un crítico le preguntó cómo desarrollaba el aspecto práctico de su creación, contestó: Ninguna preparación forzada: espero que se presente la visión de una tela. Formas y colores nacen al unísono. No tengo la menor idea del tamaño que he de adoptar: la primera concreción de mi pensamiento se hace, inevitablemente, sobre una pequeña superficie. Después tanteo innumerables croquis, bocetos, y ya se imagina qué juego de complicaciones y de eliminaciones se produce entonces. A veces realizo el primer esbozo en colores. Pinto sobre papel y al óleo. Yo quiero emplear la gouache, aunque sea para los trabajos preparatorios, ya que se trata, en el fondo, de otra técnica. Cuando están terminados los estudios, los amontoño sobre cartones. Quedan así durante meses, años. En todo caso la maduración es largo. A fuerza de hojearlos, termino por fijar en mi espíritu una cierta imagen de la pintura que quiero emprender, y comienza entonces, un período apasionante. Es menester, en efecto, que los colores y las formas respondan bien a una dimensión reducida de los ensayos. Por una nueva ejecución sobre celofán o plexiglas, defino la composición de la obra que pro-

yecto en la linterna mágica, sobre un muro blanco. Agrando o disminuyo, hasta que encuentro el formato conveniente. Señalo, sirviéndome de un lápiz negro, el dibujo que traslado enseguida a la superficie de la tela. La composición se hace con el croquis inicial, comparando, línea por línea, en el agrandamiento. Cuando el dibujo está listo, lo subraya en negro y llega lo que él llama, la ejecución ciega. Coloca la tela horizontalmente sobre una mesa, y extiende sobre ella una primera capa de pintura, muy gruesa, quedando ya elegido el color dominante, que debe constituir un fondo absorbente. Un surco de medio milímetro separa la pasta gruesa de cada forma. Cuando se ha secado, el pintor termina su obra, trabajo que efectúa en pocas horas, con pastas preparadas en potes con mucha esencia de trementina y aplicada con un pincel de mara, muy liviano.

Estas fases sucesivas del esfuerzo creador, documentan su carácter de permanencia. A través de las diversas fases, el artista adquiere la certidumbre del dominio de las formas y, a la vez, es sorprendido por los inesperados matices que puede tenderle el sentimiento, siempre agazapado, que le obliga a modificar las formas primeras. Se establece así una lucha pendular de razón vs. sentimiento extremadamente sutil, que lo fuerza a imperceptibles modificaciones. Vasarely compara esta etapa con una balanza y agrega: Hacer balance, quiere decir medida. Es decir, medir, es hacer un acto racional. El mundo emotivo revela, por el contrario, lo irracional. Por tanto, otra medida, la propia del artista, gobierna. Según creo, las CANTIDADES (materiales, técnicas, saber) son "medidas comunes" al alcance de todos. Las CALIDADES engendran la "medida excepcional" del artista. Los dos son indispensables para el crecimiento de la obra.

UNA OBRA SINGULAR

Pocos creadores de hoy pueden ostentar una obra tan extremadamente pura y definida, tan individual en su expresión como universal en su contenido. En la introducción al catálogo de la exposición, Jorge Romero Brest destaca sagazmente la condición esencialmente pictórica del temperamento de Vasarely y su peculiar orientación estética que no destruye nunca los "fundamentos de la pintura y de tal modo, a pesar de que busca la integración de las artes plásticas, salva el cuadro de caballete. Lo que quiere decir, en otras palabras, que mantiene la autonomía de la expresión pictó-

rica y por tanto la unidad de los elementos que la componen, sin permitir que el espectador la busque en la correlación con el espacio, ya necesariamente arquitectónico y no pictórico.

Desde el año '30 hasta hoy, puede decirse que Vasarely ha recorrido una línea uniforme y fiel a sí misma, como si ejecutara la variación melódica de un mismo tema. Siempre fue abstracto aunque sus obras primeras denunciaran, parcialmente, intentos figurativos. Da la más sugestiva vuelta de tuerca a las teorías constructivistas y se instala cómodamente en el corazón ardiente de la problemática plástica contemporánea. Sea en sus primeras obras gráficas, en sus ejercicios lineales en los que daba nacimiento a una forma por la desviación de la línea recta o por desadecuación contrastante del Positivo-Negativo, hasta los recientes estudios cinéticos sobre planos transparentes, escalonados en profundidad o las investigaciones metódicas en el dominio de la cinematografía, demuestran el interés primordial de Vasarely: el movimiento. Un movimiento continuo, no el que se alude en la captación de una imagen estática. Por eso desempeña un rol importantísimo la facultad óptica de cada espectador, que no habituado a estas proposiciones visuales, se encuentra desorientado. Porque el movimiento que se produce es real, y nunca es el mismo. De ahí deriva el irresistible poder de sugestión de sus telas.

Hoy Vasarely se ha liberado de los elementos sensoriales inmediatos y somete su obra al puro ritmo de los elementos formales. ¿Quiere decir esto, frialdad mecánica? De ninguna manera. Cada forma, exactamente diseñada, se transfiere en su relación con las otras, en un sistema de sollicitaciones mutuas, estrechadas por un movimiento interior. Una sensibilidad tan exacta como la de Vasarely, no podría expresarse sino a través de una emoción contenida y de un secreto lirismo, en los cuales subyacen la energía violenta, tremendamente vital, de un hombre que se encuentra enteramente comprometido con su obra. Cada cuadro suyo es un prodigioso alarde de cálculo matemático y de refinadísima sensibilidad, realizados con paciencia y rigor, con "prudencia táctica" como diría el malogrado León Degand. Como sucedía con los griegos, parecería que la obra de Vasarely, naciera sin ninguna contingencia, sin tanteos, sin aventura, sin drama explícito. De esa maravillosa reticencia, surge el encanto de un arte elusivo, rotundo y vibrante, que apunta en su grandeza moral y en su decantada espiritualidad, hacia un mundo mejor.

NELSON DI MAGGIO

NOVEDAD EL TEATRO ENCICLOPEDIA DEL ARTE ESCENICO

Publicado bajo la dirección de **GUILLERMO DIAZ PLAJA**
Con la colaboración de un importante grupo de especialistas en varios países.
Un extenso panorama de la actividad y la técnica teatral en todo el mundo.
Múltiples ilustraciones.
Un repertorio técnico y literario.
Una guía de autores y tendencias.
Imprescindible para todas aquellas personas interesadas en la cultura teatral.

Pídalo a:
LIBRERIA ALFA, Ciudadela, 1389
(Frente a la Caja Nacional)

MONTEVIDEO

Introducción a la obra de Víctor Vasarely

por Nelson Di Maggio

Especial para "DESLINDE"

Si se analiza el panorama de la creación artística en los últimos diez años, se puede advertir un hecho sumamente curioso: la proliferación extraordinaria, sea de grupos o de individuos, orientados hacia la obtención de modos expresivos tan singularmente subjetivos que no llegan a constituir un lenguaje. A fuerza de querer conquistar un equivoco acento personal, renuncian a la comunicación. Y siempre el arte, aún el más afiebradamente individualista, ha tenido una dosis mínima de comprensión, cuando menos para una élite por reducida que fuera. Actualmente en Europa se trabaja —los más jóvenes se comprenden—, en el sentido de tratar de superar el pequeño mundo de los sentimientos individuales, en beneficio de una elaboración sensible de una realidad universal.

Dentro de esa generación que pone todos sus esfuerzos en la conformación de un lenguaje común, emerge con admirable pureza, la figura genial y apasionante de Víctor Vasarely, de quien se expone actualmente, en el Museo de Arte Moderno, un conjunto numeroso de obras.

La magnitud del acontecimiento quizá no sea debidamente calibrada por nuestro público, ya que la personalidad del mayor pintor de la vanguardia europea, es escasamente difundida en el Uruguay. Esta misma circunstancia, reclama imperiosamente, un estudio sucinto de su trayectoria y de su significación en el arte contemporáneo.

LOS COMIENZOS

Víctor Vasarely (que tal es su verdadero nombre) nació en Pecs, Hungría, hace exactamente cincuenta años. Luego de un precoz contacto con los pinceles, a los siete años de edad, se traslada a Budapest en 1926 donde realiza el Bachillerato. En 1928 renuncia a sus estudios de medicina e ingresa en la Academia Podolini-Volkman (Escuela de Bellas Artes), siguiendo cursos de dibujo. Un año después está en el Mühely (Museo de Artes Aplicadas), donde se familiariza con el arte funcional a través de los maestros Alexandre Bortnyik, Vilmos Huszar y, particularmente, Moholy-Nagy, que difunden en Hungría los principios revolucionarios del Bauhaus, el célebre instituto alemán.

Vasarely recordará este período

anotando: "Después de dos años de actuar en el ámbito del post-cubismo y del surrealismo, fue el primer impulso recibido en Budapest (es decir, aquellas obras e "ideas" de Malewicz, Kandinsky, Klee, Moholy Nagy, Herbert Bayer, Gropius, etc., que se me reveló como decisivo para la prosecución de mi obra".

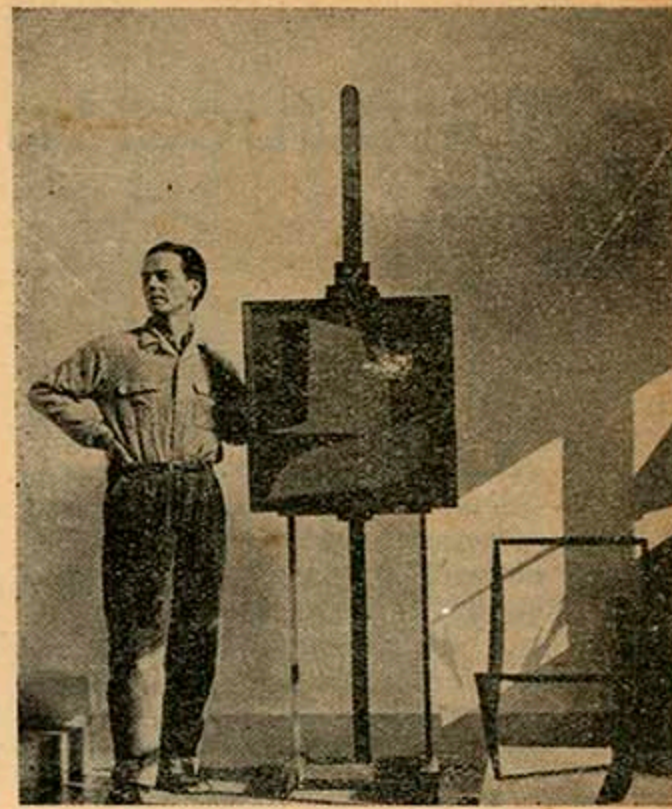
Fue decisivo para la formación de su personalidad y para el arte mismo, ya que en ese momento se comenzó a gestar una simbiosis particular entre ciencia, arte y funcionalismo, tres órdenes de expresión que corrían por separado.

En 1930 se instala definitivamente en París, donde, impulsado por necesidades de subsistencia material, se dedica al estudio de las artes gráficas. En 1945 se consagra enteramente a la pintura.

El fermento formidable del Bau-

pintura, pincelada, veladura, materia, elementos diversos. (Advenimiento de materiales nuevos); 5º) Abandono del plano de dos dimensiones y del estado estático (Acceso a las dimensiones superiores: proyección fija y proyección móvil).

En este lento despojamiento de viejas estructuras y en la incorporación de nuevos elementos, se establece con matemática necesidad, la ruptura de una continuidad, largamente sostenida. No es un corte brusco, sino una transición. Vasarely no niega el pasado de ninguna manera y ahí está su admiración hacia Piero della Francesca, Vermeer, Cézanne y Seurat. Antes bien, advierte la necesidad de mirar y comprender el arte de todos los tiempos, del cual el de hoy, es su avatar legítimo. Lo abstracto no significa, en pin-



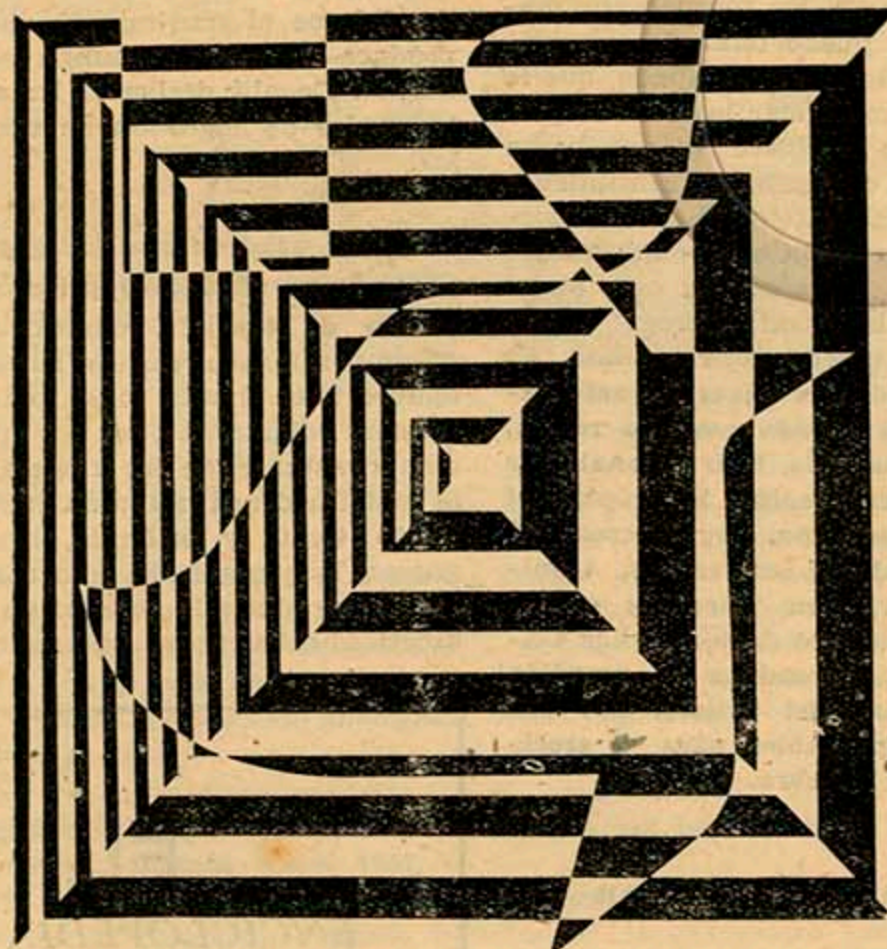
Vasarely en su taller

ciencias exactas y a la música; y el artista comenzará la investigación de las misteriosas profundidades del ser, donde lo medible y lo no medible, se comunican. El valor de la abstracción está en la búsqueda de una nueva higiene psíquica y física, una clarificación de nuestro comportamiento frente a consabidas rutinas, una toma de conciencia en la necesidad de recrear al hombre cuya condición ha cambiado. El artista proyecta sobre el mundo la evidencia del cambio, y desbroza el camino del "conócete a ti mismo". Si el artista tiene una certera intuición y se anticipa a lo por venir, la realidad en que vive lo envuelve y lo condiciona. Y así la pintura abstracta —anota Vasarely— tan nueva en su concepción tan diferente en sus propósitos, se parece sin embargo al antiguo mundo, a la vieja pintura, por una técnica y una presentación formales similares, que detienen su impulso y hacen que sus conquistas sean equívocas. Ataca a quienes se empeñan en bastardear —sin mejorar— las artes plásticas, a los misticadores e impostores, a quienes se sirven del arte, sin servir al arte. Por eso afirma limpiamente: **Todo el tiempo que pueda hacer pintura de caballete, realizaré el juego francamente y respetaré la manera de pintar la más normal, la más habitual, aquélla que se resume por algunas palabras: tela, pincel y materia opaca. Hay que respetar las leyes del juego, o de lo contrario, tener la valentía de crear uno nuevo. La promiscuidad en arte, suele ser fatal.**

Tal como se halla orientada la plástica actual, dos cosas son evidentes: la muerte del cuadro de caballete y, por consiguiente, la del pintor, en cuanto creador aislado, solitario; en cuanto creador de "piezas únicas". De la inmensa complejidad de otrora, los pintores se han quedado solamente con la dualidad de **formacolor**, lo esencial, para Vasarely, y que él llama "la unidad plástica" o simplemente "la unidad". Pero esta unidad no es nada fácil de obtener. Hay que realizar muchos sacrificios y encontrar proporcio-

(PASA A PAG. 19)

Cinética, 1957



haus, hizo de Vasarely un impecable artesano y un teórico lúcido.

No se conforma con su medida fecundidad creadora, sino que necesita manifestarse además con la serenidad de su palabra, con la fuerza combativa de sus escritos y manifiestos. Y así ha podido sintetizar, con elocuente justeza, el proceso que conduce de las formas representativas a las no-figurativas, en sólo cinco considerandos, a saber: 1º) El plástico se hace no identificable (NO-FIGURACION); 2º) La visión exterior se cambia en visión interior (primera etapa abstracta); 3º) Abandono de la factura habitual de la

tura, la realidad de un hecho adquirido, sino una marcha irresistible hacia una creación plástica diferente de aquella conocida. No hay una meta precisa de arriba en la evolución de la pintura, sino una serie de etapas sucesivas, que en la medida en que se van cumpliendo, despejan el camino hacia nuevas posibilidades. Cuando se abandona la figuración y la visión exterior, se suprime la anécdota. La plástica pura se ha divorciado de la literatura. Abandonando las viejas técnicas y el plano, la plástica pura dejará su prisión: la arquitectura. La compensación estará en un acercamiento a las