

Emilio Ucar

NOTAS SOBRE POESIA URUGUAYA

1 JUAN CUNHA. *Hombre entre luz y sombra*. Montevideo, 1956, 80 págs.

Sin dejar de considerar prematura la afirmación de "su influencia dominante en la nueva generación" (E. R. M., *Marcha*, N° 821), creemos que Juan Cunha ocupa un prominente lugar en la Poesía uruguaya contemporánea; en esa misma Poesía cuya realidad y honrosa existencia pusiera en duda, no hace mucho, el pedantesco traductor argentino Wilcock.

Precisamente, como réplica a lo que con tanta moderación llama "elaborada broma", Rodríguez Monegal ha comenzado a publicar —al tiempo de escribirse estas líneas— una revisión de valores nuevos. En ese estudio asigna a Cunha un puesto representativo, al punto de hacer partir de él una de las dos vertientes poéticas de nuestros días (la otra estaría limitada —dice— por Beltrán Martínez y Liber Falco). Es una opinión.

Nos parece bien que, periódicamente, se limpien las antologías cuyas consagraciones temporarias (y exclusiones) no siempre resisten el examen objetivo. Sin embargo, hay un factor difícil de eludir en las selecciones por objetivas que parezcan y quieran ser. Sobre todo en materia de poesía. La aproximativa personal, la simpatía (afectiva o intelectual) que, en último término guía toda selección de poetas, suele conspirar contra las más loables intenciones del recopilador. Prematuro, pues, puede ser el simple exceso de entusiasmo verbal contenido en una frase; pero también la asignación de méritos (o sus consecuencias) cuando el tiempo no ha permitido todavía espacios que legitimen la visualización.

En el caso de Cunha, sus 27 años de labor selecta concretada en casi una docena de libros pueden decirnos algo; pese a ello sabemos que la influencia de un escritor (y más en tono "dominan-

te"), salvo limitadísimas excepciones, no se ejerce tan de buenas a primeras entre sus contemporáneos. En los raros casos en que tal hecho se produce, se trata de autores generalmente llegados al plano universal que, por una u otra circunstancia (histórica a veces y a veces puramente literaria) han logrado desarrollar una personalidad y un modo avasallantes. En nuestro país, con Cunha, no ha pasado esto. Antes bien es probable que él con mayor brillo, y otros con menos, hayan traducido el impacto de corrientes foráneas, de esas que de tanto en tanto arrasan todo límite geográfico pa-

Pasa a la Pág. 13

Norman Mailer:

Norman Mailer pertenece a la nueva promoción de escritores norteamericanos que se ha destacado después de la segunda guerra mundial. Su gran novela, *LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS*, ha circulado ampliamente por el mundo. En castellano se editó por dos veces en Buenos Aires, y las dos veces conoció la acometida de la censura, antes con Perón, luego, con el nuevo régimen. Se trata de un libro violento, suelto de lenguaje, en el que con extraordinaria cru-

deza se describen aspectos poco gloriosos de la vida del soldado norteamericano. Su autor se sitúa merecidamente, en uno de los primeros puestos de la nueva generación. El texto de él que reproducimos tiene un especial interés como juicio sobre el conflicto que divide a "nuevos" y "viejos" en EE.UU.

Dos Passos, J. T. Farrell, Faulkner, Steinbeck y Hemingway, entre nuestros novelistas más importantes, han terminado por reconciliarse con el

COLABORAN: Emilio Ucar, Juan Cunha, L. V. Anastasia Sosa, Benito Milla, Herbert Read, Hugo Rocha, J. Carmona Blanco, Ernesto Maya (h), Norman Mailer, Otto G. Benítez, Octavio Paz, Camilo J. Cela.
Una entrevista a Alberto Candéau.
Notas - Libros - Revistas

DESLINDE

Desde luego, la fuente del nombre: el libro de Alfonso Reyes. Compartimos la razón de su elección que está dada por la cita de la pre-portada, pero nuestra elección se afirma fuera de las bases de una teoría o posición exclusivamente literaria o de aceptación total de las normas del maestro Reyes. Lo elegimos porque creemos estar en momentos en que se hace necesario, aunque difícil, deslindar. Fijar límites o fijarnos es a veces antipático y desagradable, pero necesariamente debemos saber hasta dónde vamos. Creemos en la urgencia de limitar el concepto de lo humano a todo aquello que se nos antoja expresión genuina del hombre: La ciencia y sus aplicaciones en bien de la humanidad, las artes, las letras, la filosofía, cuando con su desenvolvimiento puro y abstracto, rompe los límites y aventuradamente suelta al vuelo el pensamiento: en negar la entrada en la complejidad hombre a todo lo que es negación de libertad, a todo lo que contribuya a destruir vidas o esperanzas, a lo que pretenda la guerra, el terror; a todas las formas del poder que llevan al Estado Policial vestido con cualquiera de los colores del espectro. Y creemos en esa necesidad porque no concebimos que la evolución de la primer célula viva, sus transformaciones, divisiones, crecimiento, más esfuerzo, dedicación, inteligencia, voluntad, hayan tenido como motor el fin de extinguir la humanidad fabricando y explotando las bombas F. F. F., mejorando y usando máquinas que vigilen y castiguen al hombre. Nos resistimos a creerlo y por eso surge esa necesidad del DESLINDE. Escribimos hace unos años: "el arte es el último reducto del hombre que escapa a la barbarie" y en la medida que nos sea posible queremos dar noticia y testimonio de lo que pasa entre nuestras manos buscando salvarse.

El escritor en EE.UU.

Siglo americano cuando no se han convertido en sus propagandistas. ¿Me atreveré a decir que sus obras han sido singularmente estériles y ampulosas? ¿En tan solo una coincidencia que adopten, colectivamente, figurar de pater familias?

Nuestra época tiene un regusto a manifiesto catequista. Constantemente el escritor americano es inducido a cuidar su salud moral, a pasar al estado adulto, a aceptar la realidad americana, a integrarse, a evitar la enfermedad, a revalorizar las instituciones. ¿No habrá nada que nos haga recordar que un escritor no tiene necesidad alguna de integrarse a su sociedad y trabajar mucho mejor si se encuentra en oposición a ella? Yo creo que el artista está

(Sigue en la pág. 3)

Françoise Sagan

- ★ Sexo
- ★ Hastío
- ★ Whisky

Le segunda novela de Françoise Sagan, UN CERTAIN SOURIRE, ha levantado, como en el caso de BONJOUR TRISTESSE, mucho polvo en el mundillo literario de París. Lo que más asombra en su caso es cierta unanimidad de la crítica para enjuiciar con benevolencia y hasta con admiración. Sin embargo, por fin, la NOUVELLE REVUE FRANÇAISE (Mayo de 1956), trata de poner los puntos sobre las íes en el caso de la joven escritora. Veamos uno de los párrafos que le dedica uno de los críticos de dicha revista:

La Moral

"¿Françoise Sagan escribe sus memorias o una novela? La autora dice novela. El lector entiende memorias. Según me dicen, su primer éxito provino de que ella contaba cómo había dado muerte a la querida de su padre. Esta vez ella cuenta como ha engañado a su amante con su tío. ¿Qué va a suceder? Cada año, doscientos mil lectores en Francia, y más todavía en el extranjero, van a preguntarse abriendo el nuevo libro de Sagan: "¿Veamos, ¿con quien se ha acostado Françoise este año?" Es algo embarazoso. (Además se plantea el problema de la renovación).

Françoise Sagan, como Racine, y por razones apenas diferentes, plegada de quedar muy pronto agotada...

El Estilo

"...He aquí algunas muestras del diálogo. Un seductor de cuarenta años se expresa de esta manera: 'En cierta medida, hay algo. Quiero decir: entre nosotros. Dios sabe que en general a mí no me gustan las jovencitas. Pero tenemos el mismo personaje. En fin, quiero decir que no sería tan estúpido, ni tan banal. En fin, piénselo.' Y un poco más adelante la heroína le habla de sus arrugas a una amiga: 'Yo encuentro esto maravilloso. Cuántas noches, países, rostros han sido necesarias para poder tener estas dos minúsculas pequeñas líneas ahí... Yo no sé, pero encuentro eso bello, expresivo, embriagador. Siento horror por las frentes lisas...'

Pal Bourget

"Françoise Sagan es una réplica de Paul Bourget un poco menos hábil y no mucho más original. Su vocabulario lo demuestra bien. Su palabra favorita es hastío. Su adjetivo: gentil. Su adverbio: vagamente. Vagamente da el tono moderno indispensable. No hay que decir, por ejemplo, yo estoy triste. Es cursi, no importa quién lo diría. Decid: estoy un poco triste o, mejor todavía, siento una vaga tristeza... Y, si el matiz se os escapa, es que todavía no estás maduros para dirigir hacia los seres y las cosas esa fina sonrisa reveladora de las grandes inteligencias desengañadas... Gentil es el tono señorita. Françoise es gentil. Las tarjetas postales son gentiles, todo el mundo nada en la gentileza.

Hastío-Whisky

El hastío sirve para la metafísica, para la profundidad. Nadie puede imaginar cuanto hastío circula en este libro... Para combatir el hastío, un remedio: el whisky, otra palabra clave del libro. Se bebe metódicamente (?) en las páginas 25, 36, 61, 62, 79, 82, 84, 89, 103, 161, 163, 182. Es muy necesario. Sin whisky no hay sonrisa, no hay novela, no hay Françoise Sagan: queda muda, estúpida, incapaz de abrir la boca. Es ella misma la que nos hace esta confesión... Se tiembla al pensar que un conflicto internacional y una ocupación rusa, tan deseables en el plano político, podrían privarnos de una novelista de esta clase...

NUEVA LIBRERÍA UNIVERSO

Av. 18 DE JULIO 1182

Arte - Literatura - Textos

Filosofía - Ciencias

TODAS LAS NOVEDADES

Camilo J. Cela

Antonio Machado en Segovia

Detrás de la Plaza de San Esteban, el vagabundo se mete por un callejón sombrío y pino, frío y mal empedrado, que guarda la memoria del paso de Antonio Machado por la ciudad. En el número 11 de la calle de los Desamparados, que en tiempos se llamó con el nombre no más suave, de callejón de los Azotados, a la derecha según se sube, y pared por medio de un antiguo asilo de ancianos desamparados, hoy convento de monjas, y tras una cancela y un patio húmedo y estrecho, estu-



vo la entrada, ya cerrada a cal y canto, de la casa de huéspedes donde vivió el poeta, a siete pesetas diarias, durante trece años, en sus idas y venidas a Madrid. Ahora se entra por Vallejo, número 2.

La celda de don Antonio, casi una celda de fraile pobre, es modesta y baja de techo, ruín de proporciones y desangelada. La alcoba de don Antonio está al fondo de la casa y a la parte de atrás. La alcoba de don Antonio se conserva tal como él la vivió, con su cama de hierro, su bombilla y su tulipa colgando del cordón de la luz. La alcoba de don Antonio guarda también el aguamanil y el espejo que él se compró para lavarse la cara y peinarse el pelo de la cabeza. La alcoba de don Antonio se calentaba con una estufa de petróleo, que ahí sigue, que también salió de su bolsillo de profesor con poco dinero; don Antonio habla de su estufa en una carta que publicó Concha Espina. Lo único noble de la alcoba de don Antonio es su balcón, que cae, por encima de los tejados de la ciudad, del río Eresma y de la Vera Cruz, sobre las peladas cuevas de la Lastrilla, que se ve al fondo. Al lado de

la alcoba de don Antonio vivía un don Avelino a quien el poeta arrullaba, noche tras noche, leyéndole versos en voz alta hasta que se dormía.

La patrona de don Antonio, que aún vive, es una mujercita pulcra, ordenada, siempre en su sitio; parece sacada de un libro de Azorin. La patrona de don Antonio se llama doña Luisa Torrego. Su hija, Luisa Alvarez, una muchacha mayor, feúcha, devota y respetuosa, guarda con veneración los libros de versos que don Antonio le dedicó.

Don Antonio, en sus años segovianos, solía pasarse, según propia confesión, la mitad del tiempo en Madrid. El fué también un poco aquel eterno y trágico viajero de ferrocarril.

Hay un trágico viajero que debe ver cosas raras, y habla solo, y, cuando mira, nos borra con la mirada.

Cuando estaba en Segovia, don Antonio solía tomar café en el estudio del ceramista Fernando Arranz, que por entonces ya se había separado de don Daniel Zuloaga y volaba por su cuenta. En el taller de Arranz se formaba todas las tardes, después de almorzar, una tertulia que presidía don Antonio. Allí solían congregarse, con Arranz y con don Antonio, el escultor Emiliano Barral, que era de Sepúlveda y trabajaba a martillazos, según la buena técnica de su abuelo que a los noventa aún picaba piedra, el más duro granito; y el padre Villalba, un agustino exclaustro, y el cadete Carranza, que tocaban la música; y Seva, que era empleado de Hacienda y la sombra de don Antonio; y don Blas Zambrano, de quien Barral hizo una cabeza de piedra con una inscripción que dice: el arquitecto del acueducto; y Julián María Otero, que publicó un *Itinerario Sentimental de la Ciudad de Segovia, o sea un paseo por sus calles en una noche de luna*; y Mariano Quintanilla, que aún vive en Segovia, guardián de tanto viejo recuerdo; y Manuel Cardenal Iracheta, tolerante y buen amigo del vagabundo y entonces joven profesor de filosofía...

Emiliano Barral hizo un busto de don Antonio en una piedra rosada que lleva una aurora fría eternamente encantada.

(Sigue en la pág. 14)

WILLIAM FAULKNER y la condición de escritor

En una gran interviú publicada simultáneamente en las revistas ARTS de París, y THE PARIS REVIEW, ha expresado el gran escritor norteamericano su pensamiento sobre las condiciones en que se produce la obra literaria y sobre las necesidades del escritor. Algunas de sus manifestaciones extrañan por su violento rechazo de ciertos privilegios que parecían indispensables al artista para producir su obra. Otras chocarán con el criterio moral de la mayoría. Reproducimos algunas partes sustanciales de esas opiniones a título de información.

LO IMPORTANTE ES LA OBRA

"Si yo no hubiera existido alguien hubiese escrito mis obras, o las de Hemingway, o las de Dostoyevsky, las de todos nosotros. Lo importante es que 'Hamlet' y 'El sueño de Una noche de Verano' hayan sido escritos, no el saber quién los escribió. El artista no tiene ninguna importancia. Es lo que él crea que tiene valor, puesto que todo había sido dicho. Shakespeare, Balzac, Homero trataron más o menos los mismos temas y si hubieran vivido mil o dos mil años más los editores no hubieran tenido necesidad de nadie más que ellos.

EL ESCRITOR

"99 por ciento de talento... 99 por ciento de disciplina... 99 por ciento de trabajo... Nunca debe quedar satisfecho de lo que hace. Siempre hay que mirar más arriba de lo que se puede alcanzar. No busquéis ser mejores que vuestros contemporáneos o predecesores; ensayad de superaos vosotros mismos. Un artista es un ser empujado por los demonios. Ignora porque lo eligieron a él. Tiene demasiado quehacer para preocuparse de ello. Es completamente amoroso en este sentido: robará, pedirá, mendigará con el fin de llevar su trabajo a término... La sola responsabilidad del escritor concierne a su arte. Si es un buen escritor estará completamente despojado de escrúpulos. Lleva un sueño en sí. Ese sueño lo atormenta de tal manera que debe desembarazarse de él. Sólo a ese precio hallará el reposo. Lo echará todo por la borda: honor, orgullo, decencia, seguridad, felicidad, todo para que su libro sea escrito hasta el final. Si un escritor

se ve obligado de robar a su propia madre, no vacilará. La Oda a una Urna Griega vale bien todas las viejas señoras del mundo...

TECNICA LITERARIA

"Que el escritor que se interesa en la técnica literaria se haga albañil o cirujano. No hay ningún medio técnico para llegar a escribir. No hay atajos posibles. El escritor joven que siga una teoría será un idiota. Que cada uno saque provecho de sus propias faltas. Sólo se

aprende por el error. El verdadero artista estima que nadie es capaz de dar un consejo. Es de una vanidad extrema. No importa cual sea su admiración por un viejo escritor siempre quiere superarlo...

MI LIBRO PREFERIDO

"Puesto que en ninguno de mis libros he llegado a lo que verdaderamente quería, debo juzgar según el criterio siguiente: el preferido es el que mayores tormentos y angustias me causó, como la madre prefiere

EL ESCRITOR EN EE. UU.

aislado en la medida en que pierde conciencia de lo que se aísla. Y me pregunto si en el curso de los últimos cincuenta años el artista americano se ha sentido más aislado que hoy. Ya no puede permitirse el lujo de luchar contra la censura: ahora se encuentra en presencia de una burocracia redaccional que emplea el lenguaje del gusto al servicio de la represión. Ha perdido la ingenuidad que, hacia los años veinte, proporcionaba al artista el placer de *épater le bourgeois*. Tampoco puede creer más en el valor social de la depresión. Sólo le queda la sentimentalidad recalentada de los años de guerra. Se puede decir, con Edmund Wilson, que los últimos cincuenta años representan un renacimiento de las letras y del arte americanos, que están repletos de entusiasmo y de vitalidad, pero en los que, con escasas excepciones, dominan los temas de la soledad, de la rebelión y el disgusto.

Antes, el escritor sabía dónde estaba el enemigo, y esta certidumbre lo fortificaba. Hoy, el enemigo está mal definido, el trabajo parece terminado, el público está más sofisticado todavía que el escritor. La sociedad se ha racionalizado y el experto usurpa la función del artista. Este ya no cree en la eficacia de un ataque contra la sociedad, pero la necesidad de rebelión no ha sido reemplazada con nada. Algunos artistas de primer plano consideran ahora como deber suyo interpretar la sociedad americana del "interior", según las curiosas nociones especiales de la política, que identifican la derecha con todo aquello que es nacional y la izquierda con cuanto es extranjero ¿No debe deducirse obliga-

toriamente que su actitud tenga otras razones que la resignación desesperada?

Es posible. Pero de lo que nunca se habla es de los otros motivos. Todo intelectual que se encuentra ahora en el "interior" considera su conversión como resultado de un pensamiento puro aplicado a la pureza moral. El hecho de que exista una sociedad que le es "exterior", que amenaza, sugiere, promete e invita, es descartada como una ilusión de un izquierdismo puramente mecánico. Además se considera como de mal gusto insinuar que el artista o el intelectual que no recorre su camino en el "interior" no puede encontrar comunidad alguna en el "exterior" y, por lo tanto, debe conformarse a ejercer su talento en la sombra. Si es un mediocre debe aceptar todavía una condición más penosa.

La historia del siglo XX parece hecha verdaderamente para ser pasada en el silencio. Ninguno de los intelectuales que se encuentran hoy en el lado americano discute —al menos por escrito— las necesidades de la guerra moderna. Nadie dice nunca que la guerra total y la economía total exigen la regimentación del pensamiento. Se prefiere sugerir que la sociedad es muy difícil de comprender y la historia imposible de predecir. Burlarse de la economía política y poner el acento sobre el "dilema humano" se ha convertido en una moda, exactamente como a lo largo de los años treinta era moda sostener la opinión contraria. La economía está reservada hoy a los expertos y la crisis del capitalismo mundial está considerada de tan

al hijo convertido en ladrón y asesino al que se ordenó sacerdote. Ese libro es EL RUMOR Y LA FURIA. Escribí cinco versiones sucesivas ensayando de contar la historia para intentar desembarazarme del sueño que me hubiera perseguido hasta conseguir escribirla definitivamente... El resultado no me satisfacía aun. Fué solamente quince años después de la publicación del libro que escribí un apéndice a otra obra, apéndice que representa el último esfuerzo que realicé para contar bien esa historia, liberarme y conseguir en fin que me dejara en paz. Es el libro por el que siento mayor ternura. Nunca he podido abandonarlo; nunca pude escribirlo como hubiera querido, aunque en ello trabajé duramente; aun me gustaría realizar una nueva tentativa aunque seguramente fracasaría una vez más.

Norman Mailer

LIBERACION

Algún día, los hombres,
amarán a los viejos caballos
en los carros uncidos
levantarán las voces
y con murallas de canto,
detendrán hasta el aire
para darles camino.

En los carros destartados,
con los belfos en péndulo,
van ondulando
la muerte sin ruido;
llevan ríos de silencio
en los ojos cansados
y miran al hombre
con miradas de niño.

Maldiciones desnudas
con cruces de látigo
les penetran las carnes
hasta el último grito.

Los papeles tirados
y las hojas caídas,
les ofrecen sedante
oblación al instinto.

"LA BOLSA DE
LOS LIBROS"

ANDRÉS M. CASTELLANO

los mejores libros,
los mejores precios!

NOVEDADES

AMADO, Jorge. - Los
Caminos del Ham-
bre \$ 4.80
AMADO, Jorge. - Los
Capitanes de la
Arena \$ 4.80
AMORIM, Enrique. -
Corral Abierto \$ 4.80
GROMPONE, Antonio
M. - Problemas So-
ciales de la Ense-
ñanza Secundaria .. \$ 3.00
MAKARENKO, Antón
S. - Flores de la
Vida (El libro de los
Padres) \$ 4.80
MORAVIA, Alberto. -
La Noche de Don
Juan \$ 7.20
PETRI, Elio. - Roma
a las 11 \$ 4.00
RODRIGUEZ FABRE-
GAT, Enrique. -
Pasión y Crónica
del Amazonas \$ 9.60
ROY, Claude. - Cla-
ves para China .. \$ 7.70
SHUNDIK, Nikolai. -
El Reno Veloz \$ 6.40
Envíos al interior contra
reembolso.
SARANDI 443
Teléf. 8 23 47

LA POESIA
Y LAS MASAS

Nada más difícil que la experiencia que vamos a intentar hoy. Ustedes han olvidado el arte de escuchar poemas. Y los que los escribimos el de decirlos. La experiencia poética se ha convertido en un acto fantasmal en el que, por medio del libro, comulgan dos solitarios, invisibles el uno para el otro. La destrucción de la antigua comunidad y la consiguiente dispersión de los hombres que produjo la revolución burguesa ha transformado a la poesía —como a todas las artes— en una actividad individual. La poesía dejó de ser un arte colectivo o comunal porque desapareció la comunidad que lo sustentaba. Ahora bien, la sociedad individualista ha desembocado en la sociedad de masas de nuestro tiempo. Y aquí se impone una distinción: no es lo mismo la masa que el pueblo.

La masa, como su mismo nombre indica, exige la pérdida de lo característico y personal en un todo amorfo y dócil al manipuleo de mercaderes, políticos y demagogos. La noción de pueblo exige la conciencia de sí. Se trata de algo orgánico, en el que la persona no desaparece, como en la masa, ni tampoco se asfixia, como en la sociedad individualista.

En el mundo moderno se ha realizado un movimiento dialéctico de signo contrario al concebido por Hegel y Marx: en lugar de que la cantidad se resuelva en calidad, ocurre lo contrario: las calidades y cualidades se degradan en cantidad. Los hombres se vuelven cantidad, es decir, sufren una enajenación total: dejan de ser personas y se transforman en cifras. Estas cifras vivientes, en todas las grandes ciudades del mundo, independientemente de su posición social, hacen cola en los cines para ver las mismas películas inmundas; aplauden a sus verdugos o son testigos en los juicios políticos que inventa periódicamente el delirio de persecución de los dirigentes; concurren a las ceremonias en que los arzobispos bendicen restaurantes para ricos; leen los "comics" o las novelas de crímenes en serie; se alimentan de los mitos políticos, deportivos o comerciales que cada mañana les entregan los periódicos; hacen de la radio un sacramento, de la televisión un rito diario y del mitin político un sucedáneo de la antigua comunión totémica. Los héroes de las novelas populares contemporáneas son el detective y el criminal. Recordemos, para medir nuestra baja, que el equivalente de estas obras populares fueron, en los siglos XVI y XVII, las novelas de caballerías y en el XIX las de aventuras. En fin, en nuestro tiempo, el escritor se ha convertido en anunciante.

Confieso que existe una gran diferencia entre lo que yo creo que debe ser un arte colectivo, es decir, un arte en el que participemos todos como personas y el llamado arte para las masas. No es ésta la única dificultad a que se enfrenta la poesía moderna. Hace años, antes de la guerra de España, antes de los campos de concentración, antes del Estado policiaco y de la amenaza atómica, León Felipe nos dijo que "todos los poetas tienen una verruga en la frente". La verruga de la injusticia humana. Mientras haya mendigos y esclavos, mientras nuestra ciudad sea una selva en donde los niños desarraigados se pelean por el mendrugo que les arrojan, toda creación —incluso la más pura y resplandeciente— esconde en su seno una llaga que nada, excepto la justicia, hará desaparecer. En estas circunstancias, ¿es legítimo el ejercicio de la poesía? ¿es legítima nuestra presencia aquí? Yo creo que sí, a condición de ver en nuestros poemas sólo una aproximación, un débil presentimiento de lo que es verdadero en poesía. A condición de que sepamos que el reino de la poesía se confunde finalmente con el reino del hombre. Ahí donde no haya esclavos, ni policías, ni señores, ni alta burocracia, en el mundo de los hombres libres, la poesía no será ya poema, sino acto diario. Mientras tanto, la poesía no es sino un recurso desesperado. Katharine Mansfield lo ha dicho admirablemente: "Escribo porque necesito declarar mi amor". Los poemas que a ustedes presento hoy aspiran a eso; a declarar nuestro amor por el mundo, esto es, por todo lo que nos rodea y que pide ser salvado, nombrado por la palabra poética.

Temas adultos
para Hollywood

splendored thing ("Angustia de un querer"). Si se denuncia alguna institución —el Ejército, la Marina, la policía, la escuela, la política— pronto se echa de ver que en realidad, se está frente a casos particulares y anómalos, infecciones locales eficazmente combatidas por la buena salud del organismo.

A veces, los temas son adultos pero su planteamiento y resolución son adolescentes: tal el caso de *The man in the grey flannel suit* donde el hábil director y libretista Nunnally Johnson arregla las cosas de modo de conciliar la honestidad con la ambición y la dicha doméstica en la jungla de intereses de una corporación. Otras, las franquicias iniciales se trueca en hipocresía, el denunciante incurre en los vicios de los denunciados: caso de *Trial*, donde las atroces realidades del odio racial quedan neutralizadas con la condenación del comunismo, como si la existencia de este mal cancelara la del otro.

Si Hollywood es sincero en sus propósitos renovadores, el tiempo lo dirá. Una prueba de esa sinceridad podría consistir en su aceptación de la responsabilidad social y cultural que le corresponde como usufructuario del más poderoso instrumento de comunicación colectiva que el mundo ha conocido. Hay muchos temas adultos susceptibles de ser tratados por el cine, fuera de aquellos que involucran crímenes y sexo y sensacionalismo. Hollywood, para no ir más lejos, nunca ha hecho un aporte serio al ideal universalmente aceptado de la comprensión, la amistad y la paz internacionales. Por el contrario, en sus películas, es común que los pueblos extranjeros (y aún los ciudadanos norteamericanos de ascendencia no sajona) aparezcan tratados de manera condescendiente o sean objeto de burla o apenas sirvan como fondo contrastante para el lucimiento de las virtudes de los héroes americanos.

El día en que veamos en un film americano sencillamente, sin sensacionalismos, a un español, un hindú, un japonés o un sudamericano aceptados como seres humanos antes que como caricaturas, o donde, en lugar de propaganda nacionalista se comunique un claro mensaje de fraternidad y colaboración internacionales, entonces empezaremos a creer en la madurez de Hollywood.

Hugo Rocha

A principios de 1949 el cotidiano "Combat" de París, en un artículo publicado en la página que semanalmente dedicaba a la literatura, pretendió dar por despejada una incógnita.

Desde 1939 en que terminara la guerra civil España no poseía un solo novelista de talla. Acabado definitivamente Pío Baroja, el escritor del 98, quien habiendo sucedido a Galdós constituyó con éste la precaria continuidad novelística hispana desde el siglo XIX, el género parecía extinguirse con él en España. La dispersión geográfica de todos los valores intelectuales que el triunfo de la dictadura en 1939 había por otra parte implicado, añadía un factor no precisamente positivo al problema. Durante varios años los españoles, dentro y fuera de España, y con ellos todos cuantos venían preocupándose por la literatura hispana, se preguntaron, no sin cierta angustia, si surgiría el imprescindible autor español de novelas que asegurara al menos la tradicionalmente ínfima continuidad. Se interrogaban también, y aquí la cuestión tomaba un inevitable carácter político, sobre si, de surgir, lo haría en el exilio o en España.

Después de esta espera que duró diez años, incluidos cuatro de conflicto bélico universal, el articulista de "Combat" enfrentaba "La Forja de un Rebelde" de Arturo Barea, un oscuro español exilado en Inglaterra, a "Nada", de Carmen Laforet, escritora residente en la Península, formada en pleno régimen franquista, premio Nadal de literatura y a quien la prensa española presentaba por aquel entonces como máximo exponente novelístico. No cabía duda. Si preciso era elegir al "novelista español" de la actua-

J. Carmona Blanco

Las circunstancias de
ARTURO BAREA

lidad entre ambas obras, Arturo Barea, con la suya, podía estar seguro de vencer a Carmen Laforet, con "Nada", no sólo ante cualquier jurado verdaderamente literario, sino además, lo que es mucho más importante, ante el veredicto de los lectores.

Lo que el articulista de "Combat" olvidaba, con la evidente buena intención de servir a la causa de la libertad, era que no existía la absoluta necesidad de elegir al "novelista español" si éste no había todavía aparecido. Olvidaba también, compartiendo un error generalizado, que el hecho de que apareciera dentro o fuera de la Península no importaba verdaderamente; ya que el día que un novelista español lograra escribir una obra de calidad dentro de España, esa obra se vería obligada a causa de su calidad y en alguna forma a desprestigiar a la dictadura.

Por aquel entonces "La Familia de Pascual Duarte" procuraba sortear las dificultades que la censura española imponía a su edición. "La Colmena" era la preocupación cotidiana de Camilo José Cela. Paradójicamente el excesivo espíritu burlón de un falangista, aunado a condiciones narrativas excepcionales, se hallaba destinado a elaborar la "novelística" acusadora de la actual y cruda realidad de España. Si el autor se-

guía adherido de una u otra manera a la dictadura, la obra, inevitablemente, se encontraba obligada a tomar caminos de exilio para ver la luz. Quizás nadie pudo imaginar que las circunstancias determinarían esa solución de término medio. Por eso todavía hoy sorprende a no pocos, que se resisten a reconocerlo.

La división política e infranqueable de España, que ha venido a enfrentar a los españoles entre "hombres de fuera" y "hombres de dentro", sigue siendo un hecho persistente. De lo que para cada español individualmente constituye una amarga tragedia, Arturo Barea ha extraído circunstancialmente ventaja como novelista. Es razonable que cualquier manifestación intelectual que alcance el plano internacional desde "dentro" de España sea observada con prevención. Frente al intelectual cuyo nombre suena entre los trompetazos castrenses de la dictadura, cuando no la evidencia, existe la duda de su condición moral. La propia obra exilada de C. J. Cela, valorada en su realismo, se resiente de inhibición ante planos de la realidad ineludibles al novelista.

Por el contrario el intelectual español de "fuera" hereda automáticamente, dentro del ámbito de la opinión pública universal, la luminosidad de un sacrificio colectivo que ninguna maniobra ha logrado todavía apagar definitivamente. Es en razón de lo cual que el escritor español exilado debe dejarse someter a crítica y análisis absolutamente rigurosos, so pena de preferir caer en una valoración de duración efímera. Arturo Barea, con o sin conciencia de ello, parece haber elegido el camino de una facilidad circunstancial.

Pero no vamos a referirnos a sus charlas por la BBC de Londres, cuyo valor personal de sustento cotidiano puede merecer trágico respeto a quienes no quieran aprobar.

La obra que Arturo Barea ha proporcionado hasta hoy como novelista está compuesta de cuatro volúmenes: Los tres tomos de "La Forja de un Rebelde" y "La Raíz Rota". Cada uno de los cuatro volúmenes es una unidad que debe ser estudiada por separado. No ya solamente porque impliquen argumentos

distintos —lo que casi no se aplicaría a la trilogía que trata tres etapas de una misma autobiografía— sino porque cada uno de los cuatro libros es, por lo que a estilo literario se refiere, un intento distinto.

No tratándose en este caso de hacer un estudio crítico de la obra de Barea, digamos de inmediato que sólo el primer tomo de "La Forja de un Rebelde", es decir "La Forja", resistiría un estudio crítico interesante. Barea se revela en tal volumen como un sorprendente "naïf" de la literatura. Su balbuciente lenguaje de escritor novel pero de madura y experimentada existencia resulta magnífico procedimiento literario para expresar, con ingenuo detallismo, una niñez evocada con lucidez. Los críticos que han querido juzgar esta obra de Barea por los típicos procedimientos de la crítica literaria, no han logrado en verdad explicar nada. Se parte de la base de que el novelista es por principio un intelectual. Pero el "naïf" no es un intelectual. El mérito de su obra, cuando existe, se halla situado sobre planos no desarrollados intelectualmente. Es precisamente sobre tal contrasentido que el mérito adquiere una importancia única. Breton, ante la pintura de Vivancos, otra revelación "naïf" que el exilio español tiene ofrecida al estudio de los especialistas, no se llamó a engaño, seguramente porque lo "naïf" era ya una corriente reconocida y estudiada en lo pictórico. Barea en "La Forja" resultó una especie de fenómeno literario que confundió a no pocos críticos, algunos de los cuales se empecinan aún en hallarle formación intelectual. No aciertan a ver que es precisamente cuando Barea, impulsado por el éxito de su primer libro, deja de ser ingenuo y se lanza a una aventura intelectual para la que no manifiesta preparación alguna —apuntamos de paso que éste parece ser el inevitable fin de todo "naïf", según se percibe también en pintura— que Barea fracasa de lleno sumergido en explicable mediocridad.

El segundo tomo de "La Forja de un Rebelde" —"La Ruta"— literariamente no "existe". En cuanto al tercero —"La Llama"— podrá ser discutido políticamente hasta la saciedad.

(Sigue en la pág. 9)

Librería ATENEA

Colonia 1263 - Tel. 832.00 - Montevideo

EXITOS DE LIBRERIA

Liber Falco. - Tiempo y Tiempo. Poemas \$ 3.00.

Elsa L. Gaiero. - Romancero Mínimo. Romances para niños \$ 2.50.

Héctor Balsas. - Figurillas y Fantoques. 6 obras para títeres \$ 2.00.

En venta en todas las Librerías

Distribuidas por Librería ATENEA

P E D A Z O S

El sabe que ha llegado al límite, que más allá no existirá ese agujero por donde siempre se puede salir del saco.

Por eso, cuando ve que Zulma se quita el saquito pobre, la blusa amarilla, y tira con ese gesto cansado que él no ha sabido explicar-se nunca, el sombrero mojado en una silla y entrega su boca triste a Arsenio, cruza las manos bajo la nuca, levanta la cabeza y se queda mirándolos tranquilamente.

Es todo tan extraño, y continuará siendo inexplicable.

Pero el pesado olor a flores secas que tiene el crepúsculo, todo lo ocupa, inclusive a su propio cuerpo sin deseos. Entonces, su ser entero es el ferrocarril donde viaja la muerte, y él, el maquinista ciego a quien nadie va a relevar nunca, porque es su muerte, se trata solamente de su muerte, solo y nocturno en su locomotora inmóvil ve pasar hacia atrás el paisaje, los seres que ya han marchado definitivamente.

Si ahora empezara a llorar, si viviera mil años haciéndolo, sólo tendría miedo de esa blusita pobre y de ese saco cortón y, sobre todo, de ese sombrero siempre tan lleno de lluvia, ahora sin nada abajo, como la corona de un fantasma; o esa liga de mujer, ese elástico rosado que Zulma olvidó un día en su cuarto.

Pero tú no podrás amar a ningún ser, Pablo; te sería imposible envejecer pobremente, honradamente, con la estufa en el cuarto, y la radio, con un gato a quien dar las sobras de la mesa, entendiendo a la gente, sus debilidades, su soledad... Nunca sentarás cabeza, seguirás siendo un loco egoísta toda tu vida, cuando Zulma te esté besando, levantarás la mano y sólo tocarás la larga nariz de Feliciano, allí sobre la tuya, o la boca fina de Julio, o los dientes de Claudio allí en tu propia boca...

Si, por todas partes hay pedazos ajenos, innombrables, inubicables, trozos sin forma corriendo unos a otros, en pos de una unión pasajera, penosa, sin gloria.

Y el tiempo alrededor de todo.

II

Rafael espera que el viento le alcance de nuevo algunos de aquellos meses yaidos.

Octubre. La brisa juguetea suavemente con las hojas amarillas como empeñada en hacer rodar el tiempo hacia atrás, hacia esa ventanita desnuda donde Rafael espera, acecha inconscientemente, sin darse cuenta, en realidad, de su propia expectativa angustiada.

Porque hay un poco de subterránea angustia minando su espera sin objeto, sus ojos bajo los cuales de pronto el tiempo, algún mes ya transcurrido, volverá a remontar la corriente.

Y quisiera detener al almanaque que aletea en la pared, caprichosamente, mayo, junio, entre los dedos irónicos del viento; si pudiera alargaría la mano hasta la confusa región de números rojos

y negros donde, disuelto, yace el destino, el suceso que él ha perdido inadvertidamente, la huella, el rastro que, de haber sido seguido, pudo llevar a una estación distinta.

Mayo, setiembre...

Va a reirse; no. La risa presupon un espectador cualquiera, ajeno a quien rie.

Mientras tanto el atardecer se oscurece por la pared, reloj, abajo. El tiempo lo está hurgando como un dedo, lo siente revolverse por sus venas como un gusano en la llaga. Se toca con el índice las arrugas de la frente. Preocupaciones. Pero se encuentra por encima de cualquier preocupación. Sonríe con acritud.

Otra vez la sonrisa. Mas, ¿para qué, si no tiene interés en ocultarse nada? ¡Este maldito espectador, que lleva detrás de su propia fachada, más adentro de sus ojos, aún lo hará sonreír alguna otra vez, todavía!

Muchas veces se ha sorprendido sonriendo. Emergia de repente del fondo de sus pensamientos, elevando la cabeza por encima del agua, para sorprender justamente

presión de atonía y desconcierto que aquel cuerpo gordo y pesado emergiendo de las ropas como un animal que de repente hubiera perdido la piel.

El mal recuerdo surgía en cualquier momento llenándolo de una confusa mezcla de asco y enervamiento sexual. Por eso, al acostarse con alguna amante ocasional, encendía la lámpara, abría la ventana, para que la oscuridad no lo sorprendiera apretando el cuerpo de la tía. Sin embargo, bastaba que llamase al recuerdo a la conciencia para que el deseo sexual reapareciera, urgiendo la satisfacción carnal.

No quiso darse vuelta. Sabía que, de hacerlo, se hubiera encontrado la cama como una región desordenada bajo el viento, hallaría la presentida geografía de sábanas sacudidas por la vida, el cuerpo de la amante que reposa desnuda confiadamente.

Pero se vuelve. "Este maldito tiempo no se detendrá, este reloj maldito".

Quería dormir ahora, soñar: "Yo sería un buen terrorista, porque todo me parece demasiado

del ruiseñor chino que ahuyentó a la muerte, que de pronto lo harían llorar dulcemente.

"Tonterías... Ahí está de nuevo la sonrisa. Se levanta, empuja la liga, con desgano, a un lado.

El cuerpo de la mujer aparece muy blanco entre las cobijas.

—¡Qué impúdica!

Rafael la sacude, ella despierta. Sus ojos, un momento desorientados, lo buscan después, lo rescatan del sueño, le sonríen con desconcierto.

El almanaque sigue golpeando suavemente en la pared. Pero ella tampoco podrá nunca conocer el tiempo, nunca le inquietará su mensaje irremediable, nunca se detendrá a su orilla para lanzar la flecha al pez que pase. Y Rafael la contempla con frío desdén: el amor puede no ser más que eso: hundirse en otro ser sin comprender nada, a lo sumo contar los días ante el mismo almanaque, sin conocerse, sin penetrarse nunca.

No la desea, el rostro de ella ha envejecido otra vez, los senos caen hacia un gordo y pesado vientre. ¡La tía, la tía! Sin darse cuenta, ha hablado en alta voz, la mujer se cubre elevando el cobertor hasta la barbilla medrosa.

Rafael está extrañamente sobrecogido, como si hubiera cometido un crimen sin saberlo. Sólo piensa que debe huir; porque teme que, en cualquier momento, se abra aquella puerta y entre una niña, un pequeño ser ridículo vestido de azul, tambaleando sobre sus cortas piernas que vendrá a darle, seguramente, una rosa.

III

Se alegró de encontrarla en la puerta, aquello le evitaba el tener que llamar y encontrarse con alguien a quien dar explicaciones, solicitar datos.

Era bueno volver a verla, estrechar de nuevo su manecita cálida, ver sus ojos oscuros y rientes, su lunar sobre el labio y, sobre todo, su cabellera negra sujeta con una simple cinta.

—Si Ud. supiera que tenía miedo de este momento...

En cambio, ella parecía tan segura de sí misma. La mujer se adapta mejor a su función de... pensó. Porque comprendía que aquél momento decidiría su vida futura, su destino de simple hombre. "No existen ensayos", cada intento es, en realidad, una obra definitiva, cumplida en todos sus extremos. De ahí que cada fracaso tenga tanta importancia y ninguna importancia.

Y cuando se quedó en silencio, mirando a Graciela, —que él seguiría llamando su Martha—, sintiendo que no era necesario hablar, sabiendo que ya la amaba, simplemente, ninguno de los seis dijo nada.

Y Pablo, con las manos en los bolsillos, con la mirada fija en la punta de sus zapatos, y Zulma con su sombrero mojado, alisando pensativamente su blusa ajada, y Rafael entró en el jardín llevando de la mano a una niña vestida de azul, ninguno de los seis miró a ese tonto de José y a esa dulce tonta Graciela, con los que hacía miles de años se venían encontrando todos los días; cada uno tan solitario como siempre.

Porque muchos entenderán esos espacios blancos, y muchos aún intuirán cómo salvarlos, pero ¿hasta cuándo no dirá nadie la palabra necesaria?

P O E M A N U E V A Y O R K

Si hubiera podido cambiarme las visceras, extraer otras consecuencias del celofán, sudar mi verdadera sal por verdaderos poros, mirar perros;

si el blanco de mis ojos hubiese interesado al viejo ladrillo inglés, la pátina del carbón, el caldo de los charcos;

si los motoristas aceptaran solicitudes con los dientes menos apretados y las ascensoristas disimularan el emplumado orgullo de su mecanismo;

si los números tuviesen menos consistencia que las piedras, si no murieran por día tantos patos, si la potencia de los vegetales fuera sólo una prodigiosa mentira —una excusa de artistas para el recuento de los colores—

y el movimiento fuera menos abundante que los árboles, y hubiera sueños chicos, caballos más sencillos, una mosca...

(Yo venía del cielo y del infierno; no tenía convenio alguno con otros dioses. Me posé sobre la isla como sobre un inmenso panal de tierra enmascarada).

Naturalmente descubrí pronto los topes del subway y los carros de color enloquecido bajo el East River y el Hudson,

la amalgama del ser y de la arista lograda en largos tubos, chequeada día a día, ventana por ventana, centavo por centavo;

millares de oficinas subían el fantasma del viejo Rockefeller, con ojos que tectean máquinas de calcular y cuyos dedos hurtan el vientre de la lluvia.

Mirando la escalera de los ángeles se me quebraron las orejas, sentí frío en la vejiga, y no tuve más remedio que orinarme a la vera de los ómnibus;

pero nadie me miraba —tan sólo las palomas de Times Square reparaban en la nomenclatura de mis pasos, la humana singularidad de mis pelos, mi olor acomodado, el carácter turista de haber venido.

Palpé después —New Jersey y New Brunswick— las tablas de madera, las ásperas vigas de madera, pero aun eran otras y me dije:

"Resulta necesario comprender los antecedentes del acetato" —por algo hay recuerdos que se guardan como monstruos en pequeñas islas a las que se arriba en ferry-boats comiendo cacahuetes,

recios bloques de ceniza con huecos interiores que permiten ver cosas desde la cárcel de la libertad,

la ciudad trituradora que labora mañanas y mañanas implacables con los brazos de acero de sus grúas y el correr de las parkers por las pistas de sus gráficas enormes salpicadas de pequeñas úlceras.

Caminaba por las calles transpiradas de razas donde el principio era lo de menos, el huevo de los ojos era lo de menos, el escalafón de la piel era lo de menos,

donde primaba la urgencia de vencer los semáforos, abandonar las tristes tiendas que eternizan el "quarter", y alcanzar las altas cimas de la Empresa, del Dollar Multiplicado, la pelambrea dorada de los Bancos.

Tengo ideas de muerte acumulada, y resuelvo, sin embargo, pequeños jeroglíficos eludiendo bocanadas de tránsito, juntando pantorrillas, cementerios;

admito la administración de las aduanas y los ministerios dejándome sellar, indicar puertas, subiendo a meritorias balanzas manoseadas.

(El hombre de las patillas monta cejas sobre la oscuridad del sobretodo; pero yo abotono mi soledad y pongo perros espías en los bordes de la fatiga;

también la muchacha de los tantos bares me pasea sus nalgas redonditas y su perfil esdrújulo).

Entonces fué cuando caí en la profunda zanja de Broadway abofeteada de relámpagos y vi la baba amarilla de los maricas delante de las tortuguitas de criadero

paintarrajeadas de azul, de oro, de rojo, de color banana, y a las que tú, agente de seguridad, y tú, comerciante de escapularios, y tú adolescente escolar —compañerito del puñetazo y la escupida— puedes cambiar el destino por quince centavos.

El ritmo del jazz sacudía las puertas de las droguerías por donde las parejas entraban de la mano y eran, luego, vomitadas alegremente con el pelo blanco, tiradas a la nieve, golpeadas por los diarios de la noche;

había la cadena de los diarios, la cadena de las tiendas, la cadena de las risas, la cadena de las mujeres con el pecho liso del que cuelgan dos tripitas flacas escondidas en las grises colinas de la goma.

De ellas y de mí tuve una imagen que resolví llorando sobre el limón desierto de la madrugada.

Más allá del oscuro, silencioso Wall Street, cuyo radar financiero fosforece tras secos paredones que jamás pudo saltar la luna, noventa muelles, en el downtown, señalan los ávidos alvéolos de Manhattan a la cambiante dentadura del mar.

Subido en altos puentes —altos balcones del aire— contaba los automóviles, las alcancías y las chimeneas; pero no tenía números para alcanzarlos y tuve miedo de estar solo, de quedarme solo.

Había nubes y ruidos interminables, náuseas, un niño con un hilo de pis entre las piernas y el horizonte allá, una pared de muertos levantada, la casa, los amigos;

en altos puentes, cansado, sin palabras, porque las palabras tampoco encajaban en los moldes hechos por otras manos, para otros usos, sin historia, sin mi historia;

observando la anatomía sobrevolada, sentía los espesos humos de Brooklyn y del Bronx junto al papel cometa, las varillas que había erguido con mi sola mano,

y hui desesperadamente, al revés, como quien entra por el agujero de salida de un túnel, dispuesto a luchar contra la violencia, la velocidad, la estrechez del espacio, la estatura del tiempo,

hasta encontrar mis orígenes, la beatitud sangrante, la sarna acontecida, el mal olor,

escarbadientes, aquella hoja perdida en mi libreta, el mismo verde de todas las mañanas.

Emilio Ucar - 1955

8 Preguntas a Alberto Candéau

y una respuesta más



c) Frente a las distintas direcciones a que en general se ha sometido como actor, ¿poseía usted en el momento de iniciarse como director conceptos personales de dirección que considerase distintos o modificativos de los que hasta ese momento le habían sido aplicados y en qué consistían?

El hecho de haber actuado con direcciones distintas de tono, de concepto, de estilo, de temperamento, algunas de virtudes indiscutibles, con los mejores directores rioplatenses y aún algunos extranjeros, me había dado sin duda una experiencia invalorable. Yo traté de dosificar y decantar respetuosamente esa experiencia recibida, tomando lo que consideré mejor de unos y otros, de acuerdo a mi concepto personal del teatro actual y de la obra a dirigir. En la medida de mis aptitudes, tomé de esos maestros lo que entendí serviría a mis planes, aplicándolo, sin deformarlo mayormente, a un estilo personal, que era el que yo creí que convenía a la obra. Al menos ese fue mi intento y mis propósitos.

d) ¿Considera haber logrado aplicar esos propósitos, aunque fuese parcialmente y al margen del indiscutible éxito que obtuvo su dirección de "Despierta y Canta", y en qué medida cree que contribuyeron al éxito?

Creo que en "Despierta y Canta" se consiguió, como nos propusimos, una unidad de estilo de interpretación al aplicar un concepto de trabajo en equipo del elenco. El llamado "team-work" por los norteamericanos. Por otra parte era el que la obra exigía con su realismo de humor acre y por momentos poético, con su dramatismo fuerte, pero sin estridencias. Estoy preferentemente por el trabajo de equipo en el teatro moderno. Sin falsos divismos. Entiendo por otra parte, que centralizar el trabajo en torno a la figura del divo y servirlo sumisamente, con riesgo muchas veces de desfigurar el texto, desvirtúa el verdadero espíritu de la obra. El divo siempre existirá en el teatro. Los habrá inevitablemente y en buena hora, pero los queremos sirviendo el texto al máximo, exhaustivamente, y no sirviéndose de él. Con un concepto de unidad total en los personajes, sin debilidades ni desfallecimientos en tal o cual papel mayor o menor de los agnistas, para que el texto luzca, brille con todo el fulgor y valor que el autor procura. Creemos, modestia aparte, que procede de ahí la aprobación que mereció la interpretación en su labor de equipo de nuestra Compañía en "Despierta y Canta", y ahora

en "La cocina de los Angeles".

e) ¿Le movieron opiniones semejantes cuando eligió posteriormente "La Cocina de los Angeles", de Albert Husson, como segunda obra de su dirección? Esta obra me fué propuesta por la Comisión de Teatros Municipales para su dirección. No conocía la obra, caso contrario al de "Despierta y Canta". Previa lectura de la misma la acepté para una segunda experiencia como director. Al aceptar "La Cocina de los Angeles" entendí que este texto me daba oportunidad de experimentar en un nuevo y distinto estilo. Con su juego divertido de leve farsa poética, con su pizca de fina ironía y su poesía es algo más que una mera pieza cómica. Si bien la obra de Odets era de carácter realista, fuerte, de humor incisivo y crítica social, ésta de ahora, aunque de distinto tono y matiz, no deja de tener su leve y fina ironía en su trasfondo, bajo una aparente capa de fuerte comicidad en su fragilidad posible y en su liviandad de farsa, con algún toquecito poético. Entendí pues, que convenía a mis propósitos y a mi ejercicio este nuevo matiz, este ensayo de dirección en una pieza cómica de calidad.

f) Entre el distinto teatro extranjero que ha tenido oportunidad de enjuiciar, ¿cuál y porqué sería en su opinión el más representativo de nuestra actualidad universal y el que mejor compartiría con el público las inquietudes propias de nuestra época?

Considero que el teatro norteamericano moderno, con nombres como Miller, Williams, Odets, Wilder, Saroyan, Anderson, Inge y algún otro, cada uno en la medida de su arte, es el que representa y refleja mejor los problemas del individuo en la hora actual; acompañados en Europa por Brecht, Hochwalder, O'Casey, Fry, Sartre, Zuckmayer, Camus, Caragiale, Maulnier, Priestley, Eliot, Croomelink, Rice, entre los autores vivos; Ibsen, Chejov, Synge, Lenormand, Pirandello, Shaw, O'Neill y Sherwood entre los desaparecidos, en uno y otro continente.

g) Ese teatro, ¿manifiesta en su forma alguna acusada tendencia particular de carácter poético, o realista, o polémico, u otro, que explica quizá su mejor procedimiento de llegar al público de hoy?

Para mí el gran interés de este teatro radica no sólo en los problemas que plantea, sino también, y en el mejor sentido de la palabra, en la habilidad técnica teatral, en cómo los plantea y desarrolla. Yo

hablaría de una tendencia casi general, salvo algunas excepciones, de un teatro polémico, realista, vivo, palpante, con sangre en las venas, social, con su buena dosis de poesía y humor, apasionante y lúcido y que por ello interesa a todos los públicos. De ahí su éxito indiscutido en el mundo.

h) En el plano nacional y ante el evidente auge de representaciones teatrales, con manifiesto interés del público, que vivimos, ¿existiría a su criterio alguna causa particular y específica que explicara la prácticamente absoluta carencia de autores nacionales de verdadero valor teatral?

La carencia de autores de valor en nuestro medio —y considero que hay algunos de innatas, de verdaderas condiciones, de "olfato" teatral— se debe, sin duda, a la poca algunos ninguna, oportunidad que tienen de ver sus piezas representadas. De ahí que no puedan experimentar sobre el escenario sus obras, para una búsqueda de perfeccionamiento de la herramienta teatral, encontrando así su propio lenguaje y la temática de la hora, con problemas de nuestro medio. Problemas que, sin duda, existen. De la ciudad del campo. Sin influencias de temas foráneos, que quedan como "postizos", extraños a la sensibilidad de gentes del Río de la Plata, con nuestros auténticos, propios problemas de interés social, poco tratados todavía, salvo raras excepciones y pese a los antecedentes ilustres de Sánchez, Laferrere, Herrera, C. M. Pacheco, Payró, González Pacheco, Pico, Zavala Muniz, Discépolo, Martínez Cuitiño, Eichelbaum.

¿...?

Deseo agregar ahora por mi cuenta y para finalizar, que es alentador y beneficioso para la cultura del país, el indiscutible incremento que ha tomado la difusión del buen teatro en nuestro, hasta hace poco incipiente medio teatral en estos últimos años. La Comedia Nacional y el florecimiento alegre y entusiasta, de teatros independientes, profesionales y vocacionales, ha despertado la conciencia del público y ya podemos hablar con orgullo de un clima teatral importante en América. Polemista, apasionado, lúcido, inquieto. Eso se debe, sin duda, a la obra en común que realizamos todos en la medida de nuestras posibilidades, consustanciados en el amor por la hermosa causa de un teatro noble y dignificador. Tanto en su clásica y eterna máscara de dolor, como en la de su risa.

Panorama Teatral de Montevideo

● **TEATRO DEL PUEBLO.** — El conjunto al que podemos llamar decano de los cuadros independientes de nuestro país, hállase realizando una intensa temporada de estrenos, siempre bajo la dirección del infatigable Domínguez Santamaría. El incendio que destruyera la sala propia, apenas construida con esfuerzo encomiable, del Teatro del Pueblo, ha trasladado las representaciones de este conjunto al Teatro Victoria. Hasta el momento y en lo que llevamos de temporada tienen presentado: "Sancho Panza gobernador de Barataria", de Cervantes, adaptación de M. Schinca; "Vidas detenidas", de Noel Coward; "Ella y sus fuentes", de Pedro Salinas, obra que dirigió Juan Carlos Carrasco. Teatro del Pueblo acaba de bajar del cartel "El Avaro", de Molière, reposición que puso en escena, como hiciera con las dos obras mencionadas en primer término, Domínguez Santamaría.

● **EL GALPON.** — Inició temporada con "EL Centro Forward murió al amanecer", del argentino Agustín Cuzzani, que dirigió Ugo Ulive, obra discutida que comportó, quizá por eso mismo, gran éxito de público y cuya representación debió suspenderse, después de 45 funciones, para dar paso al plan que El Galpón tiene programado. En este momento está todavía en cartel "El Capitán de Kopenick", de Carl Zuckmayer, que han dirigido Braidot y Wolff; pero es inminente la puesta en escena, que realizará Atahualpa del Cloppo, de "Las tres hermanas", de Chejov. Con este último motivo El Galpón viene realizando un ciclo de cuatro conferencias en torno a la obra de Chejov, pronunciadas por intelectuales y críticos teatrales de nuestro medio. Se anuncia también, a modo de homenaje a Federico García Lorca, "Mariana Pineda", cuya puesta en escena está preparando Juan José Brenta.

● **TEATRO UNIVERSITARIO.** — Comparte con Teatro del Pueblo las programaciones del Teatro Victoria. Presentó en esa sala "Los disfrazados", de C. M. Pacheco. En el momento de redactar ha sido postergado el estreno de "Hotel de Comercio", de Hochwalder, que dirigirá Juan José Brenta, lo que se hará dentro de breves días. Esta obra de Hochwalder está basada en el cuento de Maupassant "Bola de Sebo", y su anuncio ha despertado gran interés entre los aficionados.

● **TEATRO CIRCULAR.** — Al éxito que la modalidad del elenco que ejerce en el edificio del Ateneo ha venido constituyendo, se ha sumado esta temporada el obtenido por Hugo Mazza con su puesta en escena de "El caso de Isabel Collins", de Elsa Shelley. El tema de la obra, que se refiere a las típicas taras de la sociedad: prostitución, delincuencia juvenil, etc., ha dado lugar a que Teatro Circular organice, como complemento de programa, conversaciones públicas destinadas a comprender, ya que no solucionar, tan heterogéneos problemas. Las conclusiones que pueden haberse extraído de esas conversaciones confirmaron una vez más que el espíritu esporádicamente caritativo de ciertas gentes no arregla nada.

● **TEATRO LIBRE.** — Inició su segunda temporada de actuación con "La Cuadratura del Círculo", de Valentín Kataiev, dirigida por Carlos Muñoz. Este conjunto, que por su composición adquiere característica de independiente-profesional, representa actualmente "Vestir al desnudo", de Pirandello, puesta también en escena por Carlos Muñoz. Tiene anunciado su próximo estreno: "Un tal Judas", de Puget y Bost, cuya dirección estará a cargo de Jorge Piñeiro.

● **CLUB DE TEATRO.** — Después de "Ligazón", de Valle Inclán; y de "El gorro de cascabel", de Pirandello, Club de Teatro ha venido cosechando la especial atención del público con la puesta en escena que José Estruch ha realizado de "Living-Room", de Graham Greene. Con esta obra Graham Greene ha confirmado, no sólo su posición de católico independiente frente a la ortodoxia, sino su imposibilidad de substraerse a las modernas corrientes existencialistas europeas. Las críticas de que fue objeto dicha obra en Europa, se han reproducido aquí en forma de polémicas organizadas a renglón seguido del espectáculo. Las tendencias —liberal y cavernícola— del catolicismo actual están también presentes en Montevideo.

● **LA MASCARA.** — Frente al manifiesto interés de los aficionados por conocer a los actuales autores estadounidenses, ha constituido un acierto por parte de La Máscara la elección y puesta en escena de "Te y Simpatía", de Robert Anderson, que ha dirigido Manuel Blanco. Anderson es actualmente uno de los más jóvenes autores de Norteamérica. "Te y Simpatía" se estrenó en 1953 y constituyó el primer triunfo de Anderson.

● **C.A.P.U.** — (Compañía de Actores Profesionales Uruguayos). Bajo la dirección de Emilio Acevedo Solano, CAPU ha presentado en la presente temporada: "Nina", de Roussin; y "Biografía", de Samuel N. Behrmann. Acaba de bajar del cartel "Todos eran mis hijos", de Arthur Miller, con el fin de ceder el escenario de la Sala Verdi a la Comedia Nacional.

● **COMEDIA NACIONAL.** — De vuelta de su actuación en Buenos Aires la Comedia Nacional inició su décima temporada oficial en el Teatro Solís con "La Novia de los forasteros", del autor argentino Pico, dirigida por Orestes Cavaglia. Siguió el estreno de "La Cocina de los Angeles", de Albert Husson, con cuya puesta en escena Alberto Candéau confirma sus condiciones de director al conseguir por segunda vez —la

LAS CIRCUNSTANCIAS DE ARTURO BAREA

sea ya capaz de sorprenderse! Cuando hayamos llegado todos al hartazgo Barea no habrá todavía demostrado que la revolución española se desarrolló en un prostíbulo, o en una tasca madrileña en la que por manifiesta costumbre Barea se encontraba el 18 de Julio de 1936. Su punto de vista habrá ciertamente complacido a ingleses y anglofilos que suponen, faltos de mejor información, que cada español es un torerillo cruel que se complace en desparramar intestinos equinos por todas las calles de España. En cuanto a ese estilo literario pretendidamente realista, Curzio Malaparte lo logró mejor y con anterioridad en sus dos obras capitales.

"La Raíz Rota" es un libro opaco en el que Barea confirma su antifranquismo al lector y le informa de su anticomunismo, todo ello entre personajes y lenguaje que no logran trascender hacia lo literario la mediocre realidad. Encierra también la idea base sobre la que Arturo Barea ha intentado convertirse en un intelectual español: La tragedia de los españoles se explica, con evidente perjuicio para éstos, por confrontación con la sociedad inglesa, entre la cual le han obligado a vivir las circunstancias de aquella tragedia. Casi todas las manifestaciones que Arturo Barea hizo a su paso por Montevideo en su reciente jira por Sud-América, fueron dedicadas a expresar su idea-fija.

La comparación entre los temperamentos inglés y español, históricamente inevitable, es, como el lector sabe, un tema debatido desde la época de la Conquista. Unamuno, con todo lo que escribió sobre españoles e ingleses, parecía haberlo agotado. Al menos para los españoles. La originalidad de Barea consiste únicamente en olvidar deliberadamente que en esta especie de cuenta corriente de errores y culpas los ingleses tienen también una columna de débitos, anotada por no pocos ingleses, si deseamos prescindir de los españoles. En cuanto

a las aberraciones de estos últimos Barea no ha dicho todavía nada que el escritor vasco no hubiese señalado con mayor conocimiento de los hechos y perspicacia en las conclusiones. Unamuno explicó también los aspectos del temperamento británico que siendo de evidente ventaja para el punto de vista inglés, resultarían anulativos para el concepto que los españoles tienen de la existencia. Unamuno criticó a los españoles con su furia característica de español, criticó no poco a los ingleses porque la BBC de Londres no pudo obligarle nunca a nada. El día que Barea pueda independizarse suficientemente como para sentir interés por documentarse como es debido, descubrirá que hay métodos científicos y universales de subsistir —a los que quizá sea verdad que los españoles no siempre se someten—, pero hay también "maneras de querer vivir" cuya consecución involucra muchas derrotas previas. Quizás intentar ser íntegramente una persona requiera cierto grado de personalismo. Eso que a Barea le parece el craso error de los españoles es simplemente un problema con solución propia, de cuyo hallazgo la mayoría de los españoles ha hecho razón de existencia. Esto mismo es causa de que el propio Barea, quien evidentemente no se enteró de nada, sufra exilio.

La confusión que el primer libro del ingenuo Barea creó en algunos críticos literarios, sorprendidos por un mérito que escapaba a sus inseparables catálogos; unido al espejismo de una garantía que concedería la BBC de Londres, capaz de deslumbrar a alguna mente que por personal contragolpe trata de sajonzarse, son la explicación de ciertos excesos de publicidad que la llegada de Arturo Barea originó en Montevideo. No méritos intelectuales de que tanto se ha hablado y de los que Barea no trajo credenciales. ¡Lástima que el ingenuo Barea, eclipsado por la picaresca que cada español lleva pronta a desencadenar en oportunidad, no

primera fué durante la temporada anterior con "Despierta y Canta"— una homogénea actuación de los elementos de la Comedia Nacional sometidos, casi todos ellos con éxito, por Candéau a interpretaciones de personajes que no parecían adaptables a sus modalidades personales. Con tal procedimiento Alberto Candéau hace entrar a la Comedia Nacional en la nueva y necesaria fase de su proceso progresivo.

Simultáneamente la Comedia Nacional representa en la Sala Verdi "Helena o la alegría de vivir", de Russin y Gray, dirigida por Concepción Zorrilla. Finalmente y con motivo de la celebración del centenario de la inauguración del Teatro Solís, que tuviera lugar el 30 de Agosto de 1856, se anuncia para la noche del presente 30 de Agosto "Oh! Qué apuros...! o La inauguración del Teatro Solís", Capricho cómico improvisado, de Francisco Xavier de Acha, y "El Pelo de la Dehesa", de M. Bretón de los Herreros, dirigidas ambas obras por Margarita Xirgu. El espectáculo será, pues, copia fiel del que hace exactamente cien años contemplara un histórico público.

ACLARACION NECESARIA

En estos apuntes se trata de dar una idea de ciertas tendencias evidentes en la novelística española contemporánea. De intento se soslayan otras —tal vez de mayor circulación en la península— pero menos destinadas a la polémica por su condición de obras de circunstancia o de pasto para el eterno público convencional. Las tendencias que queremos poner de manifiesto tienen en este momento un carácter insólito por el lugar en que se producen y por las circunstancias en que se producen. Nuestra valoración no es, pues, absolutamente literaria, es decir, en base a sus méritos intrínsecos. Nos referimos principalmente a su condición social, a su significación como documento y testimonio.

En España se producen muchas novelas hoy en día. Pero la mayoría están destinadas al consumo doméstico. En esa zona están comprendidos incluso algunos nombres que los críticos oficialistas tratan de auspiciar allende fronteras. Por ejemplo, Tomás Salvador o Benítez Carrasco, cuya producción tie la rosa a la vez. Estos y otros muchos autores están en el oficio y saben que para desempeñarse bien en él lo más fácil es plegarse, por un lado a la mediocridad del gran público de clase media, principal consumidor en España, y por otro lado a las consignas del régimen y de la censura.

Algunos críticos no dejan de señalar la mediocridad de esta producción, sin detenerse a considerar suficientemente sus causas más profundas y verdaderas. En todas partes se produce una novela que se destina a un público informe y que apenas si ocupa la atención de los críticos. Pero en España los críticos se detienen en esa producción casi con preferencia, seguramente por su abundancia y además por ser la tarea menos peligrosa. También porque en una larga medida la prensa y las revistas que hacen crítica tienen una vinculación u otra con el oficialismo esterilizante. Por eso no es de extrañar cuando un crítico como Sáinz de Robles, al reseñar la producción novelística de un año entero, se refiere con tristeza a su falta de calidad. Pero asombra observar cómo son ignoradas en la mayoría de las publicaciones literarias las novelas que tratan de salirse de los caminos trillados y de los límites fijados por la gazonería o el miedo.

En este sentido es alentador observar cómo, a pesar de sus insuficiencias, esa literatura rebelde se produce y trata de abrirse paso cada día más tesoneramente en un medio hostil. Y hasta es más alentador observar que, de cualquier manera, todos aquellos nombres que hoy suenan más insistientemente, son los de los inconformistas.

LA HISTORIA SE REPITE

La famosa Generación del 98 surge a la vida española en tiempos de desastre. España se había empobrecido definitivamente y no le quedaba ni sombra de su antiguo poder imperial. El reconocimiento de esta realidad determinó el pensamiento y la acción de aquel influyente grupo de escritores. Su destino común fué extraer del agotado acervo espiritual español nuevas energías, perfilando una conciencia apta para superar la postración y el colapso reinantes en el orden político-social. La evolución espiritual del país a

La Novela Española Actual

Tema y Limitaciones

partir de aquellos años terribles le debe mucho a los hombres que integraron, de una forma más o menos cierta, aquel grupo generacional.

Los ingredientes literarios que los noventayochistas incluyeron en sus obras fueron a menudo feroces en el plano crítico y revolucionario frente a la atonía con que se quería resistir a su desesperado llamamiento. Estructuraron sucesivamente una conciencia clara y dramática de la realidad y de allí partieron hacia la creación de una esperanza en el futuro económico y político de la nación. A pesar de que en algunas obras de los más conspicuos representantes de aquel grupo apareza la sordidez como tema central —Baroja sería el mejor ejemplo— en el plano de la actividad social estuvieron todos incluidos en la tendencia liberal de izquierda. Azorín y Unamuno fueron diputados. Baroja quiso serlo. Baroja y Azorín tuvieron momentos anarquizantes. Pero las dos

fuentes seguras de la generación del 98 fueron Joaquín Costa y Francisco Giner. Estas dos figuras representaron prioritariamente el temperamento de los noventayochistas.

La República debía realizar el ideal político de la referida generación española. Su proceso de integración culmina, tras una larga parábola, en la República de 1931. Pobre resultado, si se quiere, de tantas esperanzas. Sin embargo, es indudable que para entonces ya se ha cumplido un amplio ciclo de evolución de las ideas y que las modernas corrientes del pensamiento transitan la península de mar a mar. Este es el triunfo apenas si son sombra de lo que eran. Sobre ellos pesa el fardo de los años y el de la gloria. De todas

aquellas claras figuras, al llegar, para España, el trágico momento de 1936, sólo una mantiene la vivencia de los ideales de su generación: Antonio Machado. Únicamente él queda como símbolo vivo, íntegro, de aquel grupo generacional.

Y la historia vuelve a repetirse en cierto modo. En 1939 España pierde su propia guerra. El enemigo, esta vez, no era exterior, sino de dentro, su Ejército. El Ejército, confabulado con elementos reaccionarios, acomete en julio de 1936 la tarea de destruir en España las corrientes del pensamiento universal, las conquistas sociales de los trabajadores, las libertades cívicas más elementales. Y lo logra, tras sangrienta lucha, en marzo de 1939. España ha soportado para

★ Benito Milla

entonces la más cruenta de sus guerras civiles. Triunfan los militares y después de una oleada implacable de represión y de muerte España vuelve a encontrarse empobrecida, agotada, hambrienta. Peor todavía: sometida al terror. Esa era la realidad que debía enfrentar la nueva generación literaria.

Como la de 1898, esta generación se inicia bajo un signo catastrófico: la terminación de la guerra civil y el comienzo de una era de corrupción general de las clases dominantes a las cuales se han incorporado muchos elementos turbios distinguidos por sus sangrientas proezas en el periodo de la lucha civil. Desde la terminación de la misma España ofrece un curioso espectáculo: une a un Estado típicamente fascista en su estructura política un núcleo de concepciones de neta inspiración medieval. Por eso impone una tripe censura a la circulación del pensamiento y alude constantemente a las "perversiones" de las costumbres y el intelecto del mundo entero. Todavía recientemente pronunció Franco un violento discurso condenando las influencias del pensamiento foráneo. Es en tal clima de asfixia que debe producirse la literatura española.

CRISIS ESPIRITUAL Y CENSURA

En la mayoría de los nuevos novelistas españoles las actitudes frente a la situación general del país carecen de coherencia, de inspiración precisa, de sentido político. Partieron de una situación análoga a la de 1898, pero ni las premisas ni la inspiración son las mismas. Su visión de la vida social es desesperada, ciertamente, pero más que una rebelión es su obra la mayoría de las veces una trasposición, una pintura. Sin embargo, es perceptible un latido vehemente en esa narrativa que trasunta un fondo de disconformidad, de repugnancia ante lo que se vive y ante cómo se vive.

Si tomamos media docena de novelas de los escritores más conocidos hoy en España podremos distinguir en ellas elementos contradictorios que evidencian un estado de crisis. La contradicción y la confusión son sin duda alguna los signos más evidentes de los estados de crisis. Los temas por los que insursona con una frecuencia obsesiva la novela española de hoy demuestran una irresistible vocación hacia la denuncia, el rechazo desesperado. Recuerda esta vocación el furor primero de los integrantes de la generación del 98. Pero las circunstancias en que se produce y desarrolla son de otra índole, revisten otra gravedad, oponen particulares limitaciones. La Censura, una censura múltiple e implacable, se encarga cotidianamente de cercenar las osadías de los que se atreven a ir demasiado lejos con su pluma.

Los novelistas españoles se diferencian de otros escritores de todo el mundo porque para ellos el conflicto vital tiene un área geo-

gráfica bien determinada, que es España. Entre los novelistas de los países occidentales pueden establecerse corrientes de afinidad. Esos puntos de contacto los observamos frecuentemente entre los escritores italianos, franceses y aun norteamericanos. Para la mayoría de éstos ha existido una experiencia común de guerra y de postguerra, de encuentro de formas y de problemas, que los han unido en cierta medida o, cuando menos, le prestan cierto aire de época a sus obras. El escritor español ha trabajado y trabaja solo, aislado del mundo, sobre la llaga incurable de su país estragado y sometido. Tal vez el único nexo subjetivo que podríamos establecer entre la novela española actual y la del resto del mundo sería la del sentimiento de frustración, de la preferencia por la figura del héroe irrisorio, desvalido, clamando solo en un mundo que lo tritura.

Aparte esa comunidad de tono, ese sentimiento de frustración, casi ningún escritor español —excluido Camilo José Cela— ha rebasado las fronteras del idioma ni las limitaciones de un tema obsesivamente peculiar. Parecería esto inevitable dadas las circunstancias en que se produce la actual novela española. En primer lugar porque el escritor está encerrado. Los jóvenes tienen posiblemente una experiencia de primera mano que contar, pero esa experiencia se refiere casi siempre a una realidad en conflicto con las consignas del régimen y los cánones de la Censura. Sus personajes viven un mundo limitado y trágico: el de la necesidad. España es hoy el país de Europa occidental donde lo cotidiano adquiere una urgencia acuciante, inmensa, que lo acapara todo. Esa realidad se basa a sí misma como elemento de narración, pero no puede ser descrita hasta la última consecuencia. Si el escritor, venciendo miedos y dificultades, se arriesga a realizar la obra que ve, que siente, que necesita decir, a la hora de las soluciones siempre queda trunca, con un desenlace arbitrario, impuesto por el temor a la Censura o a la cárcel.

EL AISLAMIENTO DEL ESCRITOR

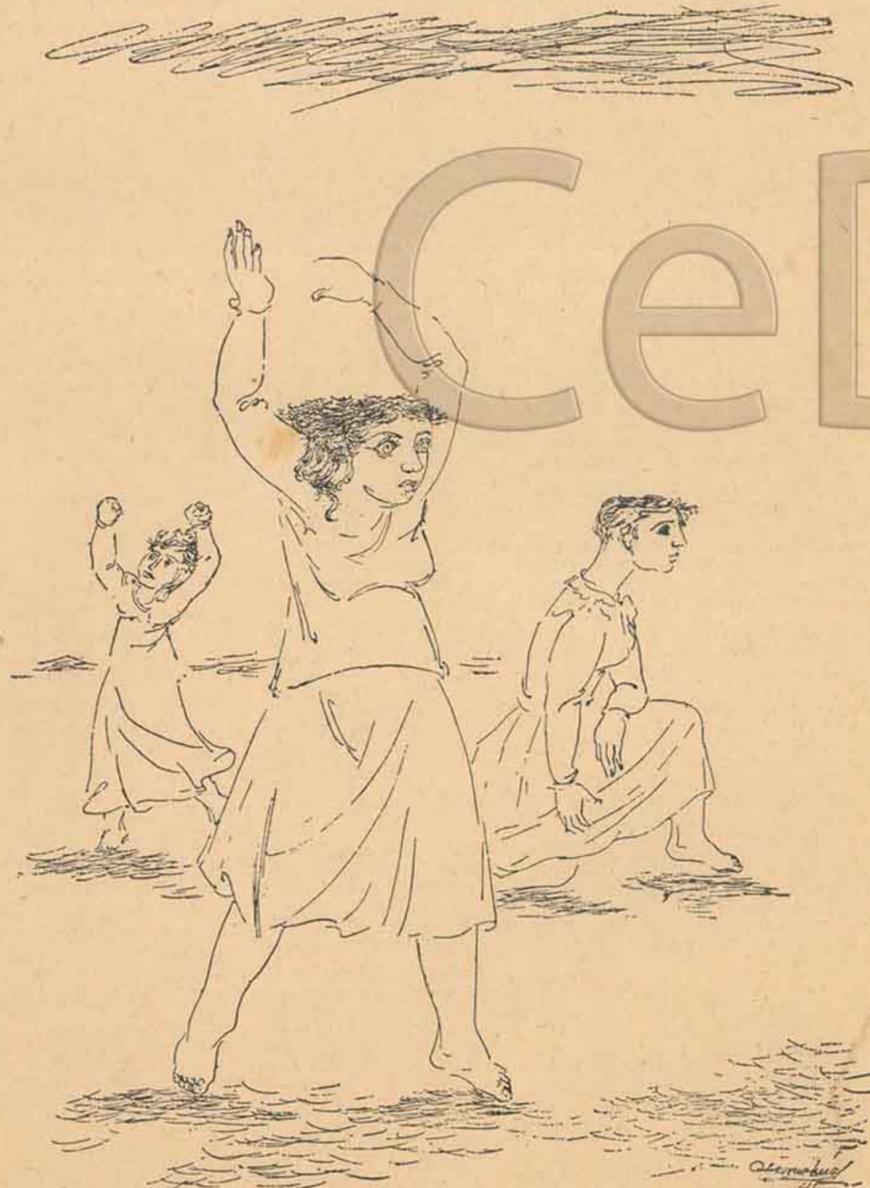
El escritor español vive encerrado en un mundo que le obsesiona. Una cantidad de libros de circulación corriente en todo el mundo están prohibidos en España. Lo mismo ocurre con las revistas y los periódicos. Cuando algún libreo consigue introducir, de contrabando, alguna de esas obras prohibidas, la cobra a precio de oro. Sirven para alimentar a los "snobs" de la clase ociosa. El escritor casi nunca tiene dinero para comprar libros y revistas de contrabando. Debe contentarse con componer él mismo sus propios esquemas, separando meticulosamente en los diarios y revistas del régimen lo que puede ser verdad de lo que siempre es propaganda. Su trabajo es lento, inseguro. Por eso nos parece que el contenido de las novelas que ahora nos llegan de España es oscilante, bueno y malo a la vez, independientemente de su valoración como creación literaria. Ocurre que se nos detalla con asombrosa nitidez una escena, una pequeña tragedia de la vida de cada día, un ambiente. La forma contiene la descripción y, con un poco de suerte, "algo". Ese algo es la denuncia que el escritor

Juan Cunha

Declaración de Principios

- Apenas aprendiz rudimentario manipulador de estímulos sin duda disidentes*
- Y ante un tan desordenado tráfago de horizontes*
- Voy a punzadas de corazón tentando las lejanías más útiles*
- Intentando algún resorte algún sistema de hojas movedizas*
- Alguna combinación de fuelle a mano y chispas de centella*
- Tal vez la manera mas práctica de procrear octubres auténticos*
- Con toda su ramazón verídica y verisimos despuntes*
- Mañanas en el papel pero si que muy fielmente espejeantes*
- Campo que amanece con las verdes planas que el colegial madrugador compuso cantando*
- Grandes piedras como aquéllas con su "ojo de agua" que vi de chico*
- Tengo espacio para ubicar las formas que se conciben puntualmente entre golpe y golpe de pestaña*
- Cuando entre dos soplos de pestañas fugaces cabe exactamente el tiempo que vendrá*
- Quiero árboles donde canten pájaros fatalmente futuros*
- Que no vacilen ciertas encrucijadas no muy precisas*
- O ante esos aires interceptados por falsas alarmas luminosas*
- El cielo que sobreviene tras el día que hemos dejado partir sin pena ni gloria*
- He ahí el cielo que el anochecer levanta como recién colgado con tan bonitos clavos*
- Y es la luna para ofrecértela como un olvidado espejo de alcoba*
- Es decir cuando estoy triste y a deshoras y entonces ya no espero que suene aldada alguna*
- Si hay una gran ráfaga de silencio entre una mano y sus más mínimos ademanes*
- O si acaso una estrella nonata entre dos labios puros que se obstinan*
- Galopa galopa caballito de palo con tu blanca crin alborotada*
- Ahora cuando sopla este viento de esquinas ahora que hace mucho y mucho dobladas*
- Y es la hora en que aúllan sin duda los perros de trapo guardianes del polvo en los desvanes*

Montevideo 1956.



Dibujo de Urruchúa

Pasa a la Pág. 15

Guillermo de Poitiers

Primer Trovador (1071-1127)

Los poemas están comentados según el orden que tienen en la antología de Martín de Riquer "La lírica de los trovadores".

I Companho, faray un vers tot (convinen, et aura: i mais de foudatz no: y (a de sen, et er totz mesclatz d'amor e de (joy e de joven.

"Compañeros haré un verso muy conveniente: habrá en él más locura que sentido, e irá mezclado de amor, alegría y juventud. —Y tened por villano a quien no lo entienda o no lo aprenda voluntariamente de memoria. Duro se hace separar del amor a quien lo ha probado".

Nos dice Guillermo de Poitiers que hará un "verso" conveniente, y al leerlo podemos suponer que esta conveniencia será la de las buenas costumbres, la de una virtud que se refleje claramente en la acción y en el pensamiento, ya que el comienzo rápido y directo, la velocidad y seguridad del verso indican que no vacila en sus intenciones, que hay una serie de movimientos de su voluntad previamente ordenados de acuerdo a una dada, conocida y valiosa concepción del mundo, o por lo menos de lo que es conveniente. Iniciar una poema de esa manera indica a las claras que no tiene intenciones de titubear en el orden moral, y aún que hay un camino determinado por el que puede transitar libre y directamente.

Al segundo verso la perspectiva cambia por completo. Podemos pensar así dado el desarrollo considerativo y explicativo que sigue, casi como una fórmula, en los versos siguientes, hasta que se detiene morosamente en la alegoría con que llena casi todo el resto. El segundo verso dice que este poema contendrá más necesidad, más locura, que sentido. Y he aquí como lo conveniente comienza a transfigurarse ante nuestros ojos. El poeta nos aclara que allí han de alternar y mezclarse el amor, la alegría y la juventud, en el buen entendido de que el signo mayor será la locura, lo que hace presu- poner cierto desenfreno vital y sensual, no absoluto, ya que también tiene su parte el sentido.

Y estos amor, alegría y juventud están tocados por el signo estre- mecedor de una riante locura; son fuerzas de la vida de las que dependen el entendimiento y la voluntad: esos compañeros que escuchan el verso han de considerar como villano, como ordinario y rústico (vilan) a todo aquel que no lo entienda ni lo aprenda de memoria, con lo que la buena consideración de los demás está condicionada a una previa entrega del entendimiento y la memoria a esta exposición poética donde viven el loco amor del mundo y la alegre juventud. Unión y entrega exigidas a todos los que conozcan el poema, so pena de ser considerados indignos. El corazón del poeta

conoce en sus entrañas el gusto poderoso del amor y su fuerte seducción, y al conocerlos proyecta sobre el mundo en torno su particular sentimiento.

II Compaigno, non puox mudar (qu'eo no m'effrei de novellas qu'al auzidas e (que vel, qu' una domna s'es clamada (de sos gardadors a mei

"Compañeros, no puedo evitar asustarme de ciertas novedades que oí y que veo, pues una dama se ha quejado ante mí de sus guardianes".

Este poema ofrece el desarrollo de un lugar común en el vasto tema cortés: el amante que se queja ante sus compañeros porque su dama es guardada por tres villanos, y él en forma convencional, se lamenta de la situación. Esta queja co-

bra un retintín sobradamente irónico en la sexta estrofa. Da a entender que, por más que guarden a la dama, ella encontrará de todos modos la manera de burlarlos.

Lo significativo es la nota áspera y cínica de la sexta estrofa, donde muy a las claras dice que si la dama no puede unirse con el que más precia, lo hará con el primero que encuentre a su alrededor. Lo importante, en el fondo, es la estrecha relación que hay entre necesidad y satisfacción, entre anhelo y posesión. El consumirse en un constante y tembloroso desear no tiene lugar aquí. No queda entre los amantes un dilatado espacio para que en él se encuentren los sentimientos y forjen una ideal soledad; no hay espacio para el suspirar solitario por el bien inalcanzable. Lo que hay, sí, es la burlona observación de que si no dejan arrimar al amante ella igual satisfará sus deseos lo más pronto posible, con lo que el

mundo de la carne y la sensualidad no es ajeno al amor cortés, pues es uno de sus lugares comunes lo que ha dado origen a las expresiones de la cobia VI.

III Farai un vers de dreyt nen: non er de mi ni d'autra gen, non er d'amor ni de joven, ni de ren au, qu'enans fo trobat en durmen

sobre chevau. "Haré un verso sobre la pura nada: no será sobre mí ni sobre otra gente, no será de amor ni de juventud, ni de nada más, sino que fué compuesto durmiendo sobre (un) caballo".

Uno de los poemas más interesantes de Guillermo de Poitiers. El misterio, el sueño, el hechizo, un seguro terror, un desconocido amor que puede enternecer el corazón y al mismo tiempo importar muy poco el destello de la sensualidad y la consiguiente melancolía, he aquí el sutil laberinto por el que deambula el espíritu del poeta. Al lector en una y otra zona logra dar una gran sensación de levedad, como si realmente su poema y él fueran los personajes de un sueño y se movieran en un mundo donde, al comienzo, nada hay, nada es, y por el que penetran, entre las demás figuras espectrales, el temor a la muerte y las sombras casi corpóreas de dos mujeres. Pero así como el temor a la muerte va seguido por un fatalismo consiente, por una especie de indiferencia que atenúa al fuerte verso.

Malautz suy e tremi murir,

y lo hace casi desvanecerse, también las mujeres que aparecen se esfuman en seguida, como esos personajes que surgen de pronto en un sueño y se acercan para decir algo, y de los que no recordamos, una vez despiertos, ni siquiera cuando desaparecieron. No otra cosa creo ver en la técnica de este poema, y es en realidad lo más difícil de explicar.

"Haré un verso sobre la pura nada", dice en el primer verso, y luego enumera todo lo que no será sujeto a su poesía: ni él, ni los demás, ni el amor, ni la juventud, ni nada, y termina diciendo la causa de esta revista en que espectraliza los objetos de su poesía para eliminarlos, con la indicación de la circunstancia en que compuso el poema. Esta es doblemente extraña: durmiendo sobre un caballo.

Supongamos que realmente el poeta se haya dormido sobre su caballo, y que allí y en ese estado sintiese en sí mismo el nacimiento de una poesía que no quiere por tema nada cercano ni conocido, nada de lo que habitualmente cobraba forma y sonido en los versos del poeta. O supongamos que busca un camino no trillado, un lugar donde el encanto, la melancolía y la sensualidad —movimientos constantes de su corazón— se acerquen, confundan y alejen como en un sueño. O supongamos que por no buscar nada, por no desear siquiera confiarse a un tema determinado, haya dejado que el ritmo y las palabras llegasen hasta él sin nada, con una pura nada propicia para desdudarse del tiempo, del nacimiento, de la alegría y la tristeza, para ser tan sólo existencia, ya que "fué hechizado de noche sobre una alta montaña". O supongamos que sea todo esto al mismo tiempo y aún mucho más. Lo importante es ese modo de existir pendiente de un hechizo,

(Segue en la pág. 16)

ra derramarse incontinentemente. El hecho podría ser motivo de investigaciones que, de momento, no nos interesan. Pensamos que para una calificación de Cunha —auténtico poeta nuestro con obra sólida— otros pueden ser sus méritos a destacar antes que señalarle como influyente dominante de su generación o la siguiente.

En efecto, Cunha es un poeta cuya calidad, producto de hondas y constantes preocupaciones, le asegura ya un lugar definitivo en nuestra literatura. Acaso sea el suyo el único caso entre nuestros escritores, de entrega total y permanente a la poesía, al extremo de poderse decir que vive en función de poeta. Desde 1929 al 56 ha ido elaborando sus once volúmenes con firme voluntad, sin mirar gustos ajenos, estudiando y trabajando sin descanso las formas múltiples en las que destila la magnífica sustancia de su sensibilidad exquisita. Es tal su substanciación con la poesía que ésta, en ocasiones, gobierna su mente llevándole por vicinidades cuya esencia y destino no alcanza a comprender lúcidamente. Él lo dice:

Me pierdo por cobrar cierto lucero? En qué intrincada sílaba desbarro? Entre qué cifra y cifras me entreviro? De traspies en traspies, de barro en barro.

..... (Sonido ciego, III)

..... No sé ni qué me voy, ni qué me vengo.

Pertenece "Dudo" a su último libro "Hombre entre luz y sombra", publicado este año.

De este libro tendremos que decir que es hasta hoy (como libro) lo mejor que ha publicado Cunha; su conjunto de poemas de factura más pareja y el que muestra, como ninguno, las características esenciales de su fórmula poética.

A la autenticidad de su don, Cunha suma la artesanía de su hacer, el dominio de las metáforas y los ritmos, esa vívida orquestación de los vocablos (que algunos desprecian) y que sirven a la estructura verbal dándole sentido dentro del orden supremo del Arte.

Esta característica es, quizá, la más sobresaliente de las cualidades poéticas de Cunha. Y si algún reparo habría que hacerle, cabría formularse en ese plano precisamente; porque hay momentos de experimentación, de ensayo, en que el alarde verbal, el juego de las construcciones, lo sobrepasa, lo ahoga. El fracaso de "Triple tentativa", su libro anterior, mostró que ciertos límites no deben ser olvidados.

Todavía en este "Hombre entre luz y sombra" hay secuelas de aquel juego peligroso:

Me he dicho, y parla a parla, mi parlar; Parla a parla: llorándome sonriendo. Hablé solo. Oh hablé. Y no por hablar. Me hablé: hasta no saber qué iba diciendo.

..... (Solloquio)

Aquí, sin embargo, pese al dilectantismo de la formulación, la intención de autocrítica, dicha con humor, salva por lo menos el final del poema con una elegante displicencia:

Pero aquí y en confianza me decía Que por decirme, al fin, me perdería El barco, al final día de partir.

De todos modos, esto es otra cosa que la ingeniosidad intrascen-

Notas Sobre Poesía Uruguaya

EMILIO UCAR

dente de que abundaba "Triple tentativa":

La realidad, siempre y pero y cuando, y según escala. Así, con tierras, y ríos, y cielos, mares, el mapa. (Preceptiva)

Rumbo nombre nombreadentro todoído Nomberrumoro soloído cadada aciegas Si se aleja y así en grandes rondas Enarbola un canto un ademán centella

Y a grandes trancos de silencio pasa La frente un astro ensismamado arriba Atenta oyeoeye el rastro de su órbita Si deja un gesto alrededor y algo (Sonido ciego, III)

En "Solloquio" el barroquismo gana parte de su poesía desgastándole el lado bueno, pero son ejemplos mínimos, los de este orden, en el nuevo libro de Cunha. En cambio, nos dá "Existir" o esa "Décima Sombra" de ajustadísimo equilibrio, para nosotros una verdadera joya del buen decir poético:

Párome al pie de la noche. Héta ahí, alta, de frente. Le digo: aquí estoy; presente. Mas ella —qué azul derroche De azules— calla: reproche? Me reprocha en su mutismo El que enfrente yo su abismo? Me interno hasta donde puedo, Me adentro tanto en su ruido Que al fin somos uno mismo.

En "Existir" el poeta nos ofrece la fascinante hora crepuscular de una profunda meditación. Un contorno de paz sombrea las sienes del poeta; pulsátiles antenas de la tierra recogen las preguntas que nadie sabe contestar.

Qué cosa, el sólo hecho de vivir: Este andar, y mirar, y más cantar. Y saber que mañana has de morir: Que todo será nada, y ya no estar.

..... Mas si lloré la muerte de las cosas; Y si gemí la humana desventura; Y si lloré con lágrimas furiosas:

..... Que la mojada niebla eleve, pura, Esa forma que sube y se hace malva Y salvadoramente se estructura.

..... Que "salvadoramente se estructura". Tal pensamos, como él, de "esa forma que sube y se hace malva", quintaesencia transformada en ritmos, que Juan Cunha ha alcanzado para destello y permanencia de su poesía.

..... Perdóneme: Quevedo, Garcilaso Y Góngora: perdonen, mi retraso. O si quise pasar por liebre gato.

..... Que ya se acercará algún su pariente Cercano (más o menos) que a uña y (diente) Me cobrará el agravio hecho a los cuatro. (Soneto)

El gusto de Cunha por las formas clásicas excede al soneto. Al puñado de buenos tercetos que

componían "Sueño y Retorno de un Campesino", siguen ahora los de "Elegía Humana". Se trata de un poema admirable en muchos sentidos. La firmeza conceptual sujeta hasta el justo límite los posibles excesos del sentimiento, logrando una unidad equilibrada donde el tono dolorido, emocional, va lentamente llenando las formas. De los diez fragmentos que componen la "Elegía", el segundo ("Pobre pobre la voz mía") ha sido realizado con ritmo y métrica diferente al de los otros nueve. Para nuestro gusto el hecho marca un acierto en la composición y señala la vigilancia del poeta. Efectivamente, ese fragmento segundo funciona en el conjunto con modalidad propia: representa una pausa reflexiva del poeta en el recuento de intenciones y pesadumbres que estructuran la obra. Atento Cunha, abandona momentáneamente el verso endecasílabo y recurre al discreto octosílabo, logrando así que el aparte, perdida su vigencia fuera del poema, entre a formar parte de él.

Salva así una posible solución de continuidad poemática, tendiendo un puente por el que el lector se desliza cómoda y agradablemente.

Naturalmente no se nos escapa que lo que realiza en verdad Cunha aquí es un alarde más de su dominio de las formas constructivas, el cual no es absolutamente imprescindible para que la "Elegía" conserve todo su valor intrínseco; pero lo hizo y, ya que tan bien supo hacerlo, bienvenido sea. Al final de la "Elegía" puede verse todavía dos tercetos que, en su humildad y modestia, dan la exacta dimensión del sentimiento como valor en la elaboración poética y su trascendencia.

Cunha, devoto del amor y de la pureza esencial, del orden y las formas, al confesarnos la más íntima de sus convicciones, nos da también allí su mejor lección de Estética:

..... Mas si lloré la muerte de las cosas; Y si gemí la humana desventura; Y si lloré con lágrimas furiosas:

..... Que la mojada niebla eleve, pura, Esa forma que sube y se hace malva Y salvadoramente se estructura.

..... Que "salvadoramente se estructura". Tal pensamos, como él, de "esa forma que sube y se hace malva", quintaesencia transformada en ritmos, que Juan Cunha ha alcanzado para destello y permanencia de su poesía.

2 MARIO BENEDETTI. Poemas de la oficina. Montevideo. Número, 1956, 36 págs.

Con "Poemas de la oficina", veinte piezas en verso libre, Mario Benedetti acaba de entregarnos su tercer volumen de poesía, género con el cual iniciara sus actividades literarias en 1945. En ese no dilatado espacio de once años Benedetti, además, ha realizado con felicidad tenaces incursiones en la narrativa, la crítica, el ensayo y el teatro. Y, aunque ha sido en

estas diversas modalidades donde mejores éxitos ha cosechado, incluso fuera de fronteras, la labor poética periódicamente tiente sus inquietudes. Cada vez que esto sucede vuelve a ella como empujado por ciertas obligaciones mentales o afectivas que no quiere ni acaso puede eludir.

"La Vispera Indeleble" fue su primer libro. En 1950, con "Solo mientras tanto", Benedetti busca de nuevo la poesía. Oportunamente ("Resalto", N° 6, Junio, 1951), nos cupo señalar algunos de los pasos que adelantara entonces con relación a sus trabajos de 1945: mayor depuración de la imagen, perfeccionamiento del ritmo, ajustada ensambladura del autor con una superada tensión del poema. Todo ello, dijimos, producto del rigor y de la honestidad.

Pero también, aunque con cierta timidez porque estábamos comentando a quien seguimos considerando hoy como uno de los más firmes valores de nuestra Literatura de veinte años acá, puntualizábamos allí lo que, sin embargo, no nos gustaba en el nuevo libro de Mario Benedetti: su asimilación de algunas formas precarias cuya transitoriedad entendíamos superada, su entregamiento peligroso o modalidades espúreas del lenguaje que carecían de autenticidad poética. Fuimos severos por tratarse de un autor cuyas muestras —repetimos— estaban dando ya elevadas seguridades de permanencia. Los signos de desfallecimiento en Benedetti tenían importancia; pero el vigor crítico de su mentalidad nos permitía confiar en el contralor de aquellas incipientes desviaciones. Quedamos, pues, en una actitud de espera vigilante.

Han pasado mientras tanto cinco años. La aparición reciente de "Poemas de la oficina" y su lectura, condicionan irremediablemente estas palabras.

El grupo de composiciones que nos entrega ahora Mario Benedetti, por la temática concreta que desarrolla, por su lenguaje funcional, por la índole misma de la filosofía que alienta, no elabora con sus libros anteriores; antes bien se aparta bruscamente de lo que fuera la constante de su actitud y de su producción poética.

No son sólo problemas de forma. Los veinte poemas que fotografían otros tantos momentos en la meditación oficinesca de su "alter ego", forman un conjunto unitario sí; pero de tan amargas reflexiones sin vislumbre de liberación, que llegan a hacer dudar de su legítima calidad poética. Tratemos de explicar esta observación, que para muchos será más odiosa que terrible.

Hacer poesía es, en cierto modo, traducir un fenómeno que se cumple ineludiblemente en el alma del poeta. Y ese fenómeno tiene características que lo diferencian de otros fenómenos que también se cumplen en otros hombres. ¿Mayor agudeza de sensibilidad? ¿Doble visión que permite capta-

Posa a la Pág. 14

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION

KALECKI
TEORIA DE LA DINAMICA ECONOMICA

ELI DE GORTARI
INTRODUCCION A LA LOGICA DIALECTICA

RECASENS SICHES LUIS
NUEVA INTERPRETACION DE LA FILOSOFIA DEL DERECHO

R. BONIFAZ NUÑO
LOS DEMONIOS Y LOS DIAS
ARTURO ARDAO
LA FILOSOFIA EN EL URUGUAY EN EL SIGLO XX

E. S. SANTOVENIA
ARMONIAS Y CONFLICTOS EN TORNO A CUBA

L. FEBVRE
MARTIN LUTERO
(Breviario número 113. Sección de Historia.)

GUIGNEBERT
EL CRISTIANISMO ANTIGUO
(Breviario número 114. Sección de Religión y Filosofía.)

BERENSON
HISTORIA Y ESTETICA DE LAS ARTES VISUALES
(Breviario número 115. Sección de Arte.)

Representantes
Oficina de Representación de Editoriales
18 de Julio 1333 — Tel. 9 27 62
Montevideo

ciones mágicas de lo real? Nadie lo sabe.

El hecho es que en el poeta funciona algo así como una retina cuya sensibilidad le permite impresionarse con hechos o ideas que a los demás no conmueven. Hay luego una necesidad imperiosa de exteriorizar esa experiencia vital, y con palabras a las que devuelva su frescura original, con ritmos que acompañan el tiempo interior, el poeta cumple su existencia proyectándola hacia un Futuro ideal. La convicción de esa necesidad nos ha hecho decir alguna vez, duramente, que quien sea capaz de vivir sin hacer poesía, que no la haga.

Además esto: lo que el poeta trasvasa de su cosmovisión al poema, en el flujo y reflujo de sus pasiones, tiene siempre la calidad de un mensaje llamado a sacudir al lector, levantándole la mira a la altura de la suya. Por eso el hábito poético, aun huido e indefinible como dice Octavio Paz, es para nosotros por naturaleza, y a pesar de todo, revolucionario y trascendente. De ahí que no podamos ver tocados de hábito poético poemas que encasillan, sin trascenderlas, rutinarias realidades de la vida cotidiana.

El personaje de "Poemas de la oficina" (porque hay personaje en ese monólogo interior que es el libro), es un vulgar subproducto social, incapaz de mostrarnos otra cosa que su parasitismo vegetando entre los muros de una oficina. Todo atisbo de rebeldía ante la conciencia de su miserable condición, aborta extrangulado por sus propias manos de cagatinas, dóciles al asiento y la factura.

¿Su historia? Sólo tiene el recuerdo anémico de unos pocos años en los que soñó ser otra cosa. Después, "ellos" le absorbieron el tuétano, le hipotecaron la sangre por un sueldo que no sube como el del compañero adúltero. Tiembla pensando que el hijo del patrono, mañana, prolongará su nada. Se ve a sí mismo curvo, eternamente doblado ("comonó, siseñor"), pudiendo cada hueso sin esperas, preparando cuidadosamente su ausencia crónica de hombre para la última solemne fiesta de la calva y la jubilación.

Los veinte poemas forman una unidad cerrada, sin rendijas por donde pueda huir una mirada o entrar una paletada de aire fresco. Retrato psicológico excelente desde "aquella esperanza que cabía en un dedal" hasta el tiempo en que "nadie pedirá informes ni balances ni cifras — y sólo tendré horario para morir". Apenas un carajo, más de rabia que de rebeldía, sacude tanta mediocridad.

Sin duda la problemática fundamental del Poema estriba en determinados estados de ánimo que se correlacionan con el lenguaje para dar salida a la emoción del poeta. La trascendencia de lo real condiciona el contenido poético de una composición verificada y acaso sea el lenguaje en muy buena parte, con su maleabilidad de sentido, lo que nos permite gustar la trascendencia ineluctable del poema.

Nos hemos preguntado si al margen de lo que representa como fiel reproducción de una experiencia, el lenguaje poético — su tono, su intención, su destino, su magia — está legítimamente juzgado en ejemplos como éste:

Jefe
usted está aburrido
aburrido de veras

hace veintiocho años
que sabe sus asientos
que comprueba los saldos
y revuelve el café.
Etc.

Sin embargo este poema "Oh" (pág. 33) es uno de los que más ha gustado a los lectores del libro.

Puede decirse más: el libro todo gustará, es un libro de éxito fácil, se lee con agrado, se recomienda. ¿Por qué?

Benedetti hace una asimilación talentosa de su personaje que no es el mismo y que no ha creado, limitándose a tomarlo del alrededor. Ingeniosamente adquiere de él, en préstamo, palabras y actitudes. Reconstruye así a través de su obra, para placer y horror de sus lectores, la vivida domesticidad de su animal cansado cuya dúctil plasticidad exhibe hasta el asco.

Eso gusta en general, porque se identifica con la única verdad de muchos que a diario la experimentan sin compensación; porque traduce una forma de liberación del yo por el mecanismo sado-masoquista de la psiquis que, aun en los abismos de la angustia, se resiste a la disolución y la muerte. Muchas veces la narrativa, el teatro y el cine desempeñan un papel semejante.

Naturalmente que el espectáculo en "Poemas de la oficina" está montado por mano maestra. Pero mimetismo psicológico por feliz que sea y habilidad de verter una experiencia en versos no es suficiente hecho de poesía; sin que por ello dejemos de admirar al artifice, en este caso Benedetti, capaz de lograrlo.

Nosotros creemos que el poeta tiene una misión que cumplir: la de sintetizar, acaso en llamarada, esos pequeños soles dispersos que en algunos hombres no alcanzan a entibiar la esperanza.

Proclamaba Dario que no había más grande dolor que el de ser vivo, ni mayor pesadumbre que saberlo; pero aun así (o por eso), en función de poeta, volaba hasta la imagen del árbol y la piedra desde donde lanzaba su mensaje, su ineludible canto.

Resumiendo, para terminar, entendemos que con "Poemas de la oficina" muy poco o nada gana la obra poética auténtica de Mario Benedetti.

Los veinte poemas han sido contruidos con rigor e inteligencia loables (no podía ser menos tratándose del autor); sin embargo, en la casi totalidad carecen de mérito poético. La publicación, que obedece quizá (como la creación misma) a un momento de oportunidad, aparejará su difusión, su lectura, el aplauso; pero dudamos seriamente que, al cabo de la calle, el propio Benedetti alcance a paladear la satisfacción a que su tesón ambicioso y sus genuinas dotes de escritor le han hecho merecedor.

GRUPO DE REDACCION

Benito Milla - Ernesto Maya (h.)
J. Carmona Blanco - Emilio Ucar

DIRECTOR RESPONSABLE

Benito Milla - Rivadavia N° 2127

REDACCION - ADMINISTRACION - DISTRIBUCION

LIBRERIA ALFA - Ciudadela 1397 - Montevideo

(Uruguay)

Publicación trimestral

ARTE Y ABSTRACCION

viene de pag. 17

pintor superrealista como Dali. Dali contradice el concepto racional de espacio de una manera fantástica, dando a sus cuadros lo que podríamos llamar "una perspectiva de sueño". Pero esta gran contradicción de espacio nos hace conocer vividamente su realidad. Un artista abstracto como Mondrian ataca de frente el mismo concepto. Se nos presenta con una desnuda combinación de líneas y dos o tres colores puros, que crean y afirman el concepto "espacio" de la manera más directa de los elementos, que es nuestro conocimiento emotivo del "espacio" desde el momento que se excluyen motivos naturalistas, y que una cualidad naturalista como es el sombreado no se imita, nuestro conocimiento físico del concepto es más directo, más exacto.

No sugiero que todos los conceptos pueden ser tratados de la misma manera. La palabra "perro" es un concepto. Si pintamos un perro, es siempre una creación particular de un perro, y quizás sólo un superrealista podría pintar un perro conceptual, o dar un equivalente plástico adecuado de todo lo que está implícito usando la palabra simbólica "perro", pero ahora no precisamos ese equivalente plástico. No tendría, como decimos, ningún propósito útil. La actividad en que el arte moderno está comprendido, la de trasladar conceptos en percepciones plásticas (objetos plásticos que pueden ser percibidos), está determinada por la necesidad de nuestra evolución social. En cada peldaño de la historia (desde la aparición de la conciencia humana) se crean ciertos conceptos o son preferidos; conceptos que forman la ideología típica de un periodo. Si somos materialistas dialécticos los consideramos como el reflejo de esa situación particular del desarrollo económico. Pero lo esencial para la vida creadora y para el desarrollo de cada periodo, es la transformación de esos conceptos en objetos de contemplación estética. El templo griego, la catedral gótica, el palacio del Renacimiento, no son sino las más expresivas muestras de esas conversiones.

Hoy procedemos a crear otras muestras semejantes en arquitectura. Pero subordinadas a esas muestras mayores existen millares de muestras menores, ilustrando todos los conceptos ideológicos de cada periodo. La diferencia de nuestra propia época es que hemos llegado a ser más conscientes de ese proceso histórico, y podemos atacar directamente lo que en otros sólo pudo ser descubierto accidentalmente. Del mismo modo que los superrealistas usan, o mejor, proceden en base a la suposición del conocimiento que toma cuerpo en el psico-análisis, también el arte abstracto usa, o procede

en base a los conceptos abstractos de la física y la dinámica, la geometría y las matemáticas. Al artista abstracto no le es necesario el conocimiento de esas ciencias (como tampoco necesita el superrealista tener conocimientos de psico-análisis). Tales conceptos son parte de nuestro ambiente mental, y el artista es precisamente el individuo que puede hacer ese ambiente. Puede hacerlo real con obras de arte sueltas y utilitarias, o puede hacerlo real en arquitectura y en las artes industriales. En cualquier caso está sirviendo los más elevados intereses de la humanidad, que son: no caer nunca en un marasmo genético, no retroceder nunca hacia caminos más fáciles, jamás reconocerse derrotado cuando topa con una contradicción; sino negar la negación, proseguir actualizando síntesis, innovando caminos, sea donde quiera que los nuevos conocimientos de su consciencia en evolución pueda conducirla.

- (1) "An Essay concerning Human Understanding" Libro II, Capítulo XI.
- (2) "How Natives Think" Página 36.

ANTONIO MACHADO

Viene de la pag. 2)

Sobre don Blas Zambrano, el padre de María Zambrano, la escritora a quien el vagabundo conoció en Madrid, en su casa de la plaza del conde de Barajas, publicó don Antonio un artículo en LA VANGUARDIA, de Barcelona, durante la guerra civil. Este artículo, y otros del mismo tiempo, no han sido recogidos, que el vagabundo sepa, por ninguno de los varios editores que don Antonio tuvo después de muerto.

Fernando Arranz, el anfitrión de entonces, vive ahora en Buenos Aires, donde dirige una escuela de cerámica.

El vagabundo, a quien se le va el día mirando por la ventana de don Antonio, pide permiso para quedarse aquella noche en la casa de huéspedes, en cualquier rincón.

—Usted lo tiene.

—Gracias, señora.

En el comedor, —mesa con hule a cuadros, calendarios y estampas por las paredes, alguna que otra silla y el sillón de don Antonio—, hasta el vagabundo, que es miserable, huele la miseria. La miseria confinada entre cuatro paredes; la miseria encerrada a cal y canto; la miseria que no se puede escapar, como un cuervo, por los abiertos mares del cielo; la miseria que se pega a los cueros del cuerpo para robarles el calor; la miseria que se agarra a los ojos, igual que un alacrán, es mil veces peor que la miseria del camino...

Camilo J. Cela

hace de lo que ve. A veces pasiva, dolorosa, sin solución.

En este sentido, el dato más preciso que el escritor español nos brinda de la realidad que vive es la pintura que hace de la misma. Tenemos que adivinar que él no está ausente de la obra por una ligera palpación que trasciende de la lectura de la misma. El es su espíritu, sus ideas, sus opiniones, pues por algo eligió un tema y no otro menos comprometido. Si Cela, si Suárez Carreño, si Sánchez Farlosio eligen la pintura sordida en vez de la novela rosa —tan trabajada en España es porque tienen absoluta necesidad de desembarazarse de alguna manera de una realidad que los agobia y los conmueve. Las limitaciones les son impuestas desde fuera y el lector tiene que poner lo suyo: un mayor grado de comprensión y de imaginación. Para el lector español esto no es difícil. Frecuentemente resulta un personaje activo en la obra. Se reconoce en ella.

LA NOVELA COMO TESTIMONIO

Nos encontramos, pues, sin duda alguna, ante una literatura que quiere testimoniar, ser algo en su tiempo, en el tiempo desesperado en que se produce. Por ese lado el fenómeno no es particularmente español. La novela francesa, la italiana, hace tiempo que cultiva tal género. Han recorrido un largo trecho en el camino del "compromiso" y, además, de manera consciente, segura de sus medios y de sus objetivos. Esta seguridad le falta a los novelistas españoles. Su singularidad es la incurción desahogada por una geografía sordida perfectamente definida después de la victoria de Franco. Describe una miseria de doble faz: la del cuerpo y la del espíritu. Estas dos formas de la miseria no se producen simultáneamente en todas las capas sociales de un país. En la novela neorealista italiana de la posguerra la miseria parece de desesperación. Por lo menos se nutre de elementos que pallan la sordidez: cierto heroísmo en las luchas de la Resistencia, el colorido popular, gesticulante y salaz, que suavizan la línea dramática confiriéndole cierto tono de esperanza. En España hay gentes que tienen hambre de años y se desesperan porque detrás del hambre sólo alcanzan a divisar más hambre todavía. Y hay gentes que no la tienen pero que también viven desesperadas, faltas de alimentos morales.

Justamente es en los medios de la burguesía española donde esta situación prevalece. Tres mujeres novelistas nos han trasladado sendas muestras de ese mundo en sus novelas. Las tres han desfilado por los salones donde se luce la depravación de la gente acomodada, sin estímulos vitales, sin alma para vencer al tedio, al remordimiento, a la sensación de culpa. Esa atmósfera también nos la ha referido el cine en una de las raras películas españolas que hayan merecido verse después de muchos años. Nos referimos aquí a MUERTE DE UN CICLISTA, de Bardem. El film desarrolla gráficamente esa situación. Responde a una tónica hacia la que se desliza en toda ocasión propia el novelista español. Se puede decir incluso que toda la novela con pretensiones incide sobre el tema de la sordidez, sea de la clase alta o la del pueblo. Véase la línea que va desde la primera novela de Suárez Carreño LAS ULTIMAS HORAS, pasando por LOLA ESPEJO OSCURO, de Dario Fer-

La Novela Española Actual

nández Flores, hasta la COLMENA, de Camilo José Cela. Pero detengámonos un momento en las tres mujeres a que hicimos referencia antes de llegar al análisis de la novela más representativa de la nueva promoción.

TRES MUJERES NOVELISTAS

La primera de ellas fué Carmen Laforet y su novela NADA. El tema narra el descubrimiento de la realidad española después de la guerra civil por una muchacha que, al incorporarse a la gran ciudad se incorpora, de paso, a la vida social del país y la descubre. Su experiencia es altamente dramática, sordida, sin esperanza. Todo parece estar corrompido a su alrededor. Una gran tristeza, un gran desamparo, una soledad irremediable sale de aquellas páginas para representarnos, vivamente, el conflicto de la nueva generación con la realidad social que la rodea. En sus novelas posteriores la inspiración de Carmen Laforet ha tomado un rumbo diferente.

Con otro estilo, con otros medios de expresión, Elena Quiroga es tal vez la escritora que mejor pueda definirnos, del grupo de tres —Elena Quiroga, Carmen Laforet, Ana María Matute—, el tema de la sordidez española, de la soledad española, de la miseria española. Su última novela, LA CARETA, nos interna por ese mundo cerrado en el que se ahoga toda nobleza, todo impulso vivificador. Su estilo es demasiado barroco, elude la expresión directa, tan solicitada por sus otros dos colegas. Pero la intención en ella es mucho más firme y segura que en las otras dos. Domina el tema, lo subraya, sabe de él todo lo que necesita para delinear sin titubeos sus personajes. En Carmen Laforet, sin embargo, el impulso inicial dado con NADA quedó diluido más tarde en LA ISLA Y LOS DEMONIOS y más todavía en LA MUJER NUEVA.

Por el contrario, la última novela de Ana María Matute, EN ESTA TIERRA, participa de la manera directa de expresión, desenvuelve su trama de una manera llana, a veces un poco cansinamente, pero recurre al tema dramático también, aunque sin la convicción que demuestra Elena Quiroga. Da la impresión de estar contando cosas que a su vez le contaron, no asimiladas por un contacto directo con las mismas. De ahí cierto tono elusivo, cierta nota falsa que en algunos capítulos se hace estridente. Pero la anima la seguridad tal vez íntima de que un escritor no puede reducirse a tratar sujetos agradables por sistema. Las tres parecen tener conciencia de la disolución de una serie de mitos, de privilegios organizados en una victoria que sólo pudo ser cierta merced a la ayuda extranjera.

La angustia que traducen en sus obras estas novelistas carece de relación con el sexo y sus problemas, tan en boga en algunas novelas típicas de nuestra época. Tiene mucho más que ver con la degradación de las maneras usuales de vivir a falta de valores morales que puedan llamarse tales. En esas obras la moral de las clases acomodadas de España no surge satisfechada de su gazmonería, de su triunfo militar. Han llegado a la convicción inexorable de que todo

eso es mentira. Que su decantado régimen no existiría sin Hitler y sin Mussolini primero, sin la complicidad de todos sus iguales entronizados en el mundo bajo otras máscaras después. El triunfo, por falso, se les ha podrido en las manos y en el alma.

CAMILO JOSE CELA

En el panorama de la nueva literatura española debemos detenernos especialmente en el escritor más consciente del camino que le destina a su obra y que es Camilo José Cela. Es también el que ocupa el lugar más destacado. Su obra, tan española, va ganando universalidad. En este sentido tal vez sea el único por ahora. Pero es que Cela, desde LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE, no se ha resignado al personaje de una sola luz. Ya en aquella novela la sordidez de su personaje y el tratamiento del mismo hacían entrever al gran novelista de LA COLMENA. Cela da la sensación de saber dónde está el mal y en qué consiste. Su obra adquiere por eso una firmeza que trasciende la mera anécdota cotidiana para humanizarse y universalizarse.

Lejos del pintoresquismo, lejos de lo popular entendido como color para encandilar turistas, afirma Cela una realidad española dolorosa, construida con sensibles materiales en una zona del espíritu que promueve la esperanza y la compasión. En este sentido, los personajes de Cela ya no son simples reflejos de una realidad vivida. Cobran el prestigio de una simiente frágil que hay que preservar. De ahí su dolor al verla pisoteada, cercada. De ahí que su estilo trasunte una rebeldía peli-grosa en la España en que se produce. De ahí, también, que su novela más representativa, LA COLMENA, deba publicarse en América y tenga su circulación prohibida en la península.

*Es esta la novela típica de la actual situación española. Más que ninguna otra. Una novela de la vida española que el autor mira de la historia de España en lo que va del siglo. Y esa vida palpita intensamente en las páginas de LA COLMENA hasta ser un vasto grito proferido contra la injusticia, contra el mal. Lo dice explícitamente Cela en su prólogo a la segunda edición (México, 1956). "Mienten quienes tratan de disfrazar la vida con la máscara de la literatura. Ese mal que corroe las almas; ese mal que tiene tantos nombres como queramos darle, no puede ser combatido con los paños calientes del conformismo, con la cataplasma de la retórica y de la poética." ¿A quién se dirigen estas palabras? Evidentemente a los que, de espaldas a la realidad que los rodea, buscan la evasión en la filigrana, en el arabesco literario.

Hace bastantes años que la derrota es el tema mayor de la literatura occidental y en ese sentido la novela se hace dato y testimonio de esta época de desintegración y crisis de valores humanos. LA COLMENA es un gran documento de la nueva situación nacional española surgida de la "victoria" de Franco. Paradójicamente, esa victoria militar, exaltada en los discursos, fué el primer paso de la gran derrota española de 1939, cuyo clima nos traduce Cela admirablemente, con veracidad, con pasión, con amargura. Sin pontificar, tarea de ideólogos y de agitadores, Cela emite un juicio, pues toda denuncia entraña un "participar", una voluntad de enmienda. Por eso LA COLMENA no puede publicarse en España. Sus personajes son producto de una situación de derrota y esa situación es a su vez consecuencia del régimen imperante. Aunque no sabemos si se lo propone, Cela viene a convertirse en uno de los elementos más corrosivos del régimen franquista.

LIBRERIA ALFA

Distribuidora de Publicaciones

Américalee — Nova — Paidós — El Aienso
Ciordia y Rodríguez — Hobby

AMERICALEE

Joao Souza Ferraz: Psicología Humana
Peter Warbasse: Democracia Cooperativa
M. Dommanget: Historia del 1º de Mayo

NOVA

Ezequiel Martínez Estrada: Sábado de Gloria
Ezequiel Martínez Estrada: Marta Riquelme
Pierre Brisson: La Hiedra

PAIDÓS

Morris R. Cohen: Razón y Naturaleza
Robert Amadou: La Parapsicología
Alfred Adler: El Caracter Neurótico

CIORDIA Y RODRIGUEZ

3 Obras de Guillermo Díaz Plaja:
Historia de la Literatura Española
Los métodos Literarios
Historia del Español (Idioma)

Pedidos a Librería ALFA

Ciudadela 1397 - Montevideo

Guillermo de Poitiers

...fuy de nueitz fadatz,
sobr'un pueg au.

Es posible que al terminar la segunda estrofa se viese de pronto arrebatado a un instante lejano, forjado por su fantasía como un mundo independiente, donde descendiese sobre él un hechizo. El poeta hace así de sí mismo una sobrenatural criatura, cuya existencia se revela, sin embargo, en una despreocupada desnudez, en un abandonarse indiferente entre las cosas. Pero al comenzar a leer la tercera estrofa nos asalta una sospecha: que ese hechizo es tan frágil y huido como la propia existencia, y que nada mejor para quebrarlo que arrojar sobre él el viento estremecedor, helado y ardiente, de la muerte y el amor. Sospecho que esto es lo que ocurre, por lo menos en parte, a partir de la tercera estrofa. No ocurre en forma expresa; tampoco en forma oculta. Es algo enmascarado, rápido, burlón y profundo, cínico y melancólico. Y así es la maravillosa poesía.

El comienzo a que aludo puede ubicarse en el tercer verso ("por poco no se me ha partido el corazón"), después de haber dicho que no sabe cuando está dormido ni cuando vela, si no se lo dicen. Bien suyo es el mundo así, y bien propicia la trama de su existencia, pues no da lugar a la distinción entre vigilia y sueño, salvo aviso exterior. Así lo real y concreto se le da como de sueño, incorpóreo, fugitivo, y lo soñado como real, palpable, consistente. Un verdadero transmutar. Pero al decirlo, en este momento en que deja a su personalidad penetrar en su poesía, viene a interrumpirlo un dolor en medio del corazón:

Per pauc no m'es lo cor partitz
d'un dol corau

Estos son los dos versos centrales de la tercera estrofa. ¿Qué han venido a hacer en medio del clima de ensañación que se está creando? No puede saberse. El hecho es que con ellos esta estrofa ya tiene dos partes bien diferenciadas, que la segunda es sorprendente respecto a la primera, y que los dos versos finales, si bien se refieren a los dos anteriores, dan aún una nueva orientación a esta estrofa tercera y a todo el poema, pues ahora la despreocupación toma partido, se vuelve jactanciosa y exclamativa:

e no m'o pretz una soritz,
per sanh Marsau!

"y no se me importa un ratón, por san Marcial! Bruscamente interrumpida su divagación por un dolor, no parece importarle más que mostrarnos un gesto ágil y desafiante en respuesta, aunque en la cuarta estrofa nos diga que está enfermo y tiembla ante la muerte, lo que no le impide de nuevo considerar este trance con bastante desenfado. En realidad, lo que más le interesa es la oscilación de sí mismo y de las cosas, la posibilidad de que haya siempre un nuevo camino por el que pueda zafarse ante ciertos apremios. Esgurrizado ante la muerte y el amor, no deja que se apoderen de él el miedo o la fuerte sensualidad. Considera que para vivir es mejor dejar que el mundo sea

cambiante, o, si éste se torna opresivo o excesivamente seductor, transmutarlo por obra de una voluntad nacida del hechizo nocturno y del sueño. En esto radica la libertad del poeta y con esto comunica a su poesía un clima de libertad. Sólo con un temperamento de esa naturaleza puede salir jovialmente ileso de la cruda aventura que nos relata en el poema siguiente. Creo que este hombre tenía una zona muy propia de sí mismo, y que a ella no llegaban las mareas del mundo. Más bien desde allí las contemplaba con irónica sonrisa; podía verse, personaje de todas las situaciones, y rescatarse cuando le parecía conveniente. Sólo con la conciencia de un gran dominio de sí podía hacerlo, con la seguridad de que el mundo, en definitiva, no compromete, ni que en él pueda comprometerse. Por eso es tan libre como sujeto de su propia poesía. Las acciones que realiza nacen de circunstancias creadas por él. Parece ser tan dueño del mundo como de su fantasía, y según su estado de ánimo así es la acción poética que crea. El poema que hemos comentado es un ejemplo de ello. En él no existe propiamente la circunstancia, sino la ocasión propicia. Esta da lugar a caprichosas divagaciones, y todo el divagar está sometido a un proceso de aproximación y alejamiento que se repite en todas las estrofas con el mismo orden. En la primera elimina a las circunstancias posibles de su poesía; las enumera para negarlas, y dice solamente el motivo sobrenatural de su crear, que es totalmente absurdo: durmiendo a caballo. En la segunda estrofa juega con la definición de su temperamento; no es una cosa ni la otra. Es como si cada vez que se presentase fuese para decir: este rostro que traigo no es el mío, y la termina con la referencia a la ocasión determinante de su modo de ser: es así porque fué hechizado de noche sobre una alta montaña; en realidad, otro absurdo.

En estas dos primeras estrofas su procedimiento ha sido sustituir el orden temporal de la casualidad por lo que bien podríamos llamar las ocasiones del absurdo. Su poesía y su vivir no están sometidos a reglas determinables, y de ahí que, ya que las circunstancias no se precisan del todo, pueda moverse con tanta libertad entre los sentimientos, las formas y las sombras, permitirles su proximidad o desvanecerlos.

IV Prueba de su innata libertad para crear la circunstancia y de ser en ella el personaje como mejor le plazca, es el poema que he mencionado un poco antes, que comienza con los versos

Farei un vers, pos mi sonelh
e-m vau e m'estauc al solelh.

"Haré un verso, pues me aburrezco, me paseo y me estoy al sol".

Es un comienzo semejante al del poema anterior: a) da la ocasión propicia para crear la circunstancia; b) en ambos el motivo ocasional es completamente arbitrario y subjetivo; c) las diferencias siguen caminos exactamente opuestos, lo que no deja de

ser una semejanza. Esto último es necesario destacarlo: el hecho de ocurrir la creación mientras dormía a caballo y de haber sido hechizado de noche sobre una alta montaña orienta al otro poema por una línea fronteriza de luz y sombra, parece desnudarlo de materia; el ambiente nocturno, el alma lejanamente embrujada, predisponen para una vaguedad donde no pueden concretarse en definitiva la muerte ni el amor (el hecho de que muerte y amor, a pesar de la fugacidad de su aparición, den a la superficie del poema un estremecimiento de cosa que se quiebra, es la mejor prueba de esa pura nada que elige el poeta para sostener su existencia); en cambio, en este último, el hecho de adormecerse y pasear al sol crea un abandono sensual, un regocijo de los sentidos lleno de luz; el poeta, en este caso, se mueve con libertad en un ambiente diurno, solar, y esto se corresponde con el hecho de que la aventura elegida sea de un sensualismo directo, fuerte, irónico y alegre.

Las cosas pasan así: se va por un camino, solo y en silencio, y se encuentra con dos mujeres; una de ellas lo saluda diciéndole que le parece de buena condición, pero que está escarmentada de encontrar gente negra por el mundo. El, entonces, responde "Babariol, babariol, babarian", como si fuese un mudo que apenas puede articular algunas sílabas. Ellas, encantadas, lo llevan a donde viven y le dan de comer y de beber en abundancia. Para probar si no las está engañando lo desnudan y lo hacen arañar por un gato desde las costillas hasta los talones; él permanece inmutable. Las mujeres se convencen de que es el hombre que les conviene porque no dirá nada, y se preparan para el goce. Están encerrados más de ocho días. En ese lapso él las goza ciento ochenta y ocho veces. El poeta termina la composición dirigiéndose a Monet, su juglar; le pide que a la mañana lleve el

verso a las mujeres y le encarga que "por mi amor, maten (ellas) el gato".

Este tipo de encuentro y aventura no es invento original del poeta; constituye uno de los tantos lugares comunes de la poesía medieval. Lo encontramos en Juan Ruiz; llegará hasta Quevedo. Lo importante es que con Guillermo tiene la manifestación artística más antigua. El poema es una obra de arte en su género y nuestro trovador se ha revelado en él con fuerte originalidad. Se sirve de un lugar común —o por lo menos de un tema que debía ser frecuente— para crear una circunstancia en la que permanece absolutamente libre. La hace materia de su crear artístico simplemente porque se pasea al sol y sus sentidos están regocijados con la tibieza; su adormecerse es en realidad una tranquila, segura, embriaguez solar. Pero entendamos: esa embriaguez no le saca de sí; se sirve de ella; crea su mundo para ser en él el personaje, y esta vez todo es preciso, fuerte, directamente sensual, a diferencia del poema en que, presididos por un ambiente nocturno y la sugestión de un hechizo, las cosas todas y el mismo poeta eran y no eran al mismo tiempo. Ahora se multiplican los detalles realistas: "Para comer me dieron capones, y sabed que había más de dos. No había cocinero ni pinche, sino nosotros tres solos. El pan fué blanco; el vino fué bueno, y la pimienta, abundante"; el gato es "malvado y péfido"; se lo pasan "desde el costillaje hasta los talones"; mientras lo araña tiene la cola tiesa, erizada; ciento ochenta y ocho las veces que goza a las mujeres. En medio de tanta realidad que lo rodea, que se le echa encima, brutal siempre, seductora o cruel, él no pierde la calma; su personalidad parece estar defendida por un duro hermetismo, y no hay cosa de este mundo que le haga perder el equilibrio, o la sombra o en la luz, en la melancolía o en la sensualidad. Es en esto un ejemplo de creador; su poesía, aún cuando se sirva de lugares comunes, de tópicos, nace, en el fondo, de su propia vida, de los instantes en que ésta decide manifestarse libremente, transmutada en materia artística.

CROMOLUX

RUBEN CABEZAS

★ Artefactos

Electricos

Para el

Hogar

★ Regalos

RINCON 746 - Teléf. 9 39 91

ARTE Y ABSTRACCION

Todo el que se ha ocupado o pensado conscientemente sobre el llamado arte abstracto o no representativo, sabe que el tema conduce a problemas de psicología de la más sutil dificultad. Estos problemas no pueden ser discutidos en el curso normal de una crítica de arte, porque en general dependen del uso de una terminología filosófica con la que no cabe esperar que el público en general se sienta familiarizado. El presente ensayo, aunque sin pretender tratar el tema de manera satisfactoria para los filósofos profesionales, intenta trasladar la crítica de arte sobre un plano que es generalmente eludido. En verdad, me atrevería a decir que la discusión de este tema —arte abstracto— ha llegado a una situación de estancamiento de la que solo puede ser liberada por el uso de amplios términos filosóficos.

Debemos comenzar por ciertas suposiciones acerca del desarrollo de la conciencia humana. No hay espacio para una revisión crítica de las diversas teorías que han sido expuestas por antropólogos y psicólogos, pero me aventuraré a afirmar que existe una coincidencia general sobre ciertas amplias líneas, que serán suficientes para nuestro actual propósito. Lo que ahora entendemos como intelecto o razonamiento abstracto es peculiar al hombre, y sólo se convierte en evidencia después que alcanza un relativo grado de evolución. Este razonamiento que algunas veces tiene lugar incluso en los animales no debe ser negado, pero tal razonamiento es siempre particular y concreto.

"Me parece evidente (escribe Locke) que algunos de ellos, en ciertas circunstancias, razonan, como así también sienten, pero "sólo sobre ideas particulares, exactamente como las reciben por "sus sentidos. Pueden, los mejores de entre ellos, elevarse dentro "de estos estrechos límites, mas "no poseen la facultad de supe- "rarse por ninguna clase de abstracción". (1)

Este tema, como he advertido ya al lector, está erizado de todos los clásicos problemas de filosofía. Sólo merced al rápido uso de ciertos peldaños lograremos no quedar empantanados. Estos peldaños son de una sólida naturaleza materialista o empírica, pero no puedo detenerme en describirlos. Abreviando, la teoría que yo sostendría sobre la facultad de abstracción es que se debe a grados progresivos en el uso de la clasificación. El hombre, al igual que un animal, es enfrentado a través de sus sentidos con una masa de fenómenos. Para sobrepasar meramente los más simples problemas de la vida, para existir, está obligado a colocar estos fenómenos en un cierto orden. Al principio este orden será determinado por reacciones espontáneas (emocionales), y tal es la clasificación de fenómenos que hallamos en los hombres primitivos. En dicho grado de evolución todas las cosas se amalgaman en una sola dirección, y la superstición y el miedo dominan la existencia. Fenómenos que nosotros, en tanto que hombres civilizados, consideramos desunidos — y si los relacionamos lo hacemos a través de lazos explicables— son para la

mente del primitivo intrincadamente interpretados. Lévy-Bruhl ha llamado a este estado mental primitivo "representación colectiva".

"Su actividad mental —dice— "es demasiado poco diferenciativa "para que les sea posible considerar ideas o imágenes de objetos "por sí mismos al margen de las "emociones y pasiones que evocan "esas ideas o que son evocadas "por ellas. Es precisamente porque "nuestra actividad mental es más "diferenciativa, y estamos más "acostumbrados a analizar sus "funciones, que nos resulta difícil "comprender con cualquier esfuerzo de imaginación, estados más "complejos en que los elementos "emotivos o motores forman parte integrante de la representación". (2)

La evolución del razonamiento debemos considerarla como la consecución progresiva del divorcio entre esos elementos y el proceso de representación. Después de un largo periodo de prueba y error, y siempre empujada por la necesidad de combatir a las fuerzas naturales (la llamada lucha por la existencia), la humanidad se vio conducida a hacer primero una clasificación utilitaria o técnica de los fenómenos, y luego, como la necesidad de relacionar o explicar tal clasificación pragmática se hizo evidente, una clasificación conceptual o científica. Tenemos que imaginar que la humanidad formó primero una vasta estruc-

por HERBERT READ

tura de casilleros, dentro de los cuales fué clasificando la masa de fenómenos que sus sentidos le proporcionaba; después dió un nombre general o "concepto" al contenido de cada casillero, por medio del cual le fué posible referirse a los contenidos. Este nombre o concepto es, en efecto, un símbolo que nos evita la molestia de tener que clasificar y encasillar cada vez que queremos hablar o pensar acerca de los fenómenos en cuestión. Debemos dejar de lado el muy interesante problema de por qué una determinada palabra puede convertirse en el símbolo representativo de un determinado grupo de fenómenos.

El más amplio y último grado de desarrollo se produce cuando el hombre adquiere la habilidad de manipular estos símbolos o conceptos sin tener que remontarse a los propios objetos o fenómenos que denotan. Cuando "razona" con los símbolos como abstracciones. Por lo que al razonamiento matemático se refiere esto es absolutamente cierto. El razonamiento metafísico o dialéctico no es menos abstracto. Para darse cuenta de cuán extensamente y con qué casi vertiginosa prestidigitación puede hacerse, no hay más que observar los sistemas metafísicos de filósofos alemanes como deducciones reales de la experiencia, serán admirados como obras de arte abstracto.

Dicho proceso de desarrollo, que ha sido descrito con excesiva brevedad, debemos ahora relacionarlo con el desarrollo del arte. El

arte comienza, hasta donde nos es posible remontar sus orígenes en la Edad de Piedra, con la representación de imágenes. Es decir, imágenes de objetos (casi invariablemente animales) que por razones místicas o emocionales se ha impreso vividamente en la memoria del artista. El arte comienza como una actividad puramente afectiva o emotiva, y como tal permanece en los tipos más primitivos de la humanidad todavía existentes (por ejemplo, entre los salvajes de África del Sur). Comienza a evolucionar cuando, con el desarrollo de la clasificación, el hombre reclama un símbolo para expresar un grupo particular de fenómenos. Ya hemos visto como una palabra o concepto puede ser elegido para expresar tal grupo de fenómenos. Pero alternativamente un signo o símbolo estará basado sobre las vividas imágenes grabadas en la mente del artista, pero con el tiempo el signo será reproducido con creciente despreocupación, con menos y menos referencia al recuerdo del fenómeno real, y eventualmente acabará por divorciarse de la realidad. La mayor parte de alfabetos crecen y se desarrollan en dicho sentido, y en algunos de ellos es todavía posible hallar huellas de sus orígenes pictóricos.

No pretendo que haya una sola manera de hacer esto. Me parece, por el contrario, que nos hallamos en un determinado grado experimental, tratando de descubrir por varios cambios una nueva ley de identificación. Creo que el superrealismo, no menos que el arte abstracto, está comprometido en esta labor totalmente absorbente e importante.

El superrealista cree, o actúa como si creyese, que paralelamente al desarrollo de un método consciente de razonamiento, tiene lugar, por debajo del consciente nivel mental, una organización de percepciones (imágenes) latentes, y que lo que se le pide al artista es la materialización de esta actividad subconsciente. Puede argüir que la consciencia, la intelección y el razonamiento no se han desarrollado generalmente sin compensaciones subconscientes; que contra las construcciones transcendentales de un Kant o un Hegel debemos balancear las fantasías sublimes de un Lautréamont o un Picasso; de la misma manera que, en otra época, el sistema teológico de un Tomás de Aquino fué balanceado por la imaginativa estructura de la catedral gótica.

El único problema es descubrir métodos de engañar al intelecto, de poner en libertad imágenes compensatorias del subconsciente en formas plásticas y poéticas.

El método abstracto es más directo. Su aspiración es, en efecto, construir un objeto plástico que se dirija directamente a los sentidos y que de ninguna manera se separe de las bases efectivas del arte, que será, sin embargo, el equivalente plástico del concepto, o, para usar el término dialéctico, su antítesis. En verdad, podemos ir más lejos y decir que acepta la posición de oposición absoluta entre arte e idea declarada por Hegel; y procede a resolver la contradicción creando la síntesis, la obra de arte que traslada de nuevo el concepto a su forma perceptiva, mientras retiene la unidad del concepto original.

"Espacio", por ejemplo, es un concepto típico. Como concepto es bien evidente en la obra de un

mana; y en tanto que intelectual, expositor de idea, calificar al arte de anticuada fisonomía de la vida. Bajo su punto particular de vista, Hegel tuvo razón. Esta incompatibilidad entre arte e intelecto existe. El arte no puede llegar a ser conceptual, asunto de símbolos, actividad realizada sin relación a los objetos. El arte es siempre una actividad perceptiva, una actividad de los sentidos con relación a elementos plásticos.

Es decir, el arte debe ahora, como siempre, confiarse en lo que Lévy-Bruhl llama "la ley de participación". Para el artista, como para el hombre primitivo, existe siempre una "comunidad mística de la substancia", una "pre-lógica" identificación del pensamiento y del objeto, la concepción y la percepción. Lo que no implica que el artista deba retroceder al grado primitivo de mentalidad. La identificación que ahora se le exige yace más allá del concepto. Es decir, debe ahora revestir al concepto con un ropaje visible y vital. Debe aceptar el filosófico ordenamiento universal, los casilleros de la ciencia. Pero debe hacerlos reales y vívidos. En el lugar del mero concepto, debe ahora poner el mero fenómeno, la obra de arte.

El superrealista cree, o actúa como si creyese, que paralelamente al desarrollo de un método consciente de razonamiento, tiene lugar, por debajo del consciente nivel mental, una organización de percepciones (imágenes) latentes, y que lo que se le pide al artista es la materialización de esta actividad subconsciente. Puede argüir que la consciencia, la intelección y el razonamiento no se han desarrollado generalmente sin compensaciones subconscientes; que contra las construcciones transcendentales de un Kant o un Hegel debemos balancear las fantasías sublimes de un Lautréamont o un Picasso; de la misma manera que, en otra época, el sistema teológico de un Tomás de Aquino fué balanceado por la imaginativa estructura de la catedral gótica.

El único problema es descubrir métodos de engañar al intelecto, de poner en libertad imágenes compensatorias del subconsciente en formas plásticas y poéticas.

El método abstracto es más directo. Su aspiración es, en efecto, construir un objeto plástico que se dirija directamente a los sentidos y que de ninguna manera se separe de las bases efectivas del arte, que será, sin embargo, el equivalente plástico del concepto, o, para usar el término dialéctico, su antítesis. En verdad, podemos ir más lejos y decir que acepta la posición de oposición absoluta entre arte e idea declarada por Hegel; y procede a resolver la contradicción creando la síntesis, la obra de arte que traslada de nuevo el concepto a su forma perceptiva, mientras retiene la unidad del concepto original.

"Espacio", por ejemplo, es un concepto típico. Como concepto es bien evidente en la obra de un

Libros

- ★ Escriben:
- ★ Ernesto Maya (h)
- ★ Benito Milla

Vidal, Gore. El Juicio de Paris. Buenos Aires, Editorial Goyanarte, 1956, 235 p. Trad. Patricio Canto.

Dejamos ese libro por la pág. 145 atraídos por otras lecturas de las que no fué capaz de sustraernos. A pesar de que la crítica comercial de la solapa coloca a Gore Vidal con Mailer y como continuador de los grandes de la literatura norteamericana, nos parece que Gore Vidal, en esta novela (siempre se hace autobiografía), está muy identificado con Philip, su personaje y que la principal razón de haberla escrito estriba en el hecho de tener el dinero necesario para hacer un viaje por Europa y en su desprecio para tratar con invertidos y figuras de segundo o tercer orden en la sociedad de turistas internacionales que parecen habitar a lo largo de Italia, Francia, etc. No son de extrañar las citas sobre Gore Vidal en el libro de D. Webster Cory: "El Homosexual en Norteamérica".

Aldington, Richard. Lawrence de Arabia, Una investigación biográfica. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956. 507 p. Trad. G. Whitelw. Una empresa a la que según nos dice Aldington fué impulsado por su amigo Alister, admirador de Lawrence, y la que logró entusiasmarlo. Aldington escarba, busca, consulta, encuentra el material necesario para hacer quedar a T. E. Lawrence como mentiroso y aún para hallar una explicación psicológica a la vida excéntrica de aquel. El libro indudablemente, de ser ciertas las afirmaciones y reales las fuentes de Aldington (no lo dudamos, nos precavemos) deja al Coronel empujado por sus mentiras y maniobras para crear la "Agencia Lawrence" de auto-propaganda, cosa que ya traslucía en su copiosa correspondencia y en sus libros: "Los siete pilares de la sabiduría" y "El troquel". Se afirman las creencias en sus inclinaciones homosexuales y resultan privados de grandeza muchos pasajes bélicos de "Rebelión en el desierto". Es éste un libro para leer y confrontar, no para comentar; son citas documentadas y correlativas para afirmar que T. E. fué un farsante con un complejo de culpa por su nacimiento que ha pesado en toda su vida y determinado su manera de actuar. Puestos de acuerdo en que Lawrence era un mentiroso, en que tenía inclinaciones homosexuales por más que se dijera asexual, queda todavía el autor de "Los Siete pilares" y el corresponsal formidable que fué, según sus cartas, para estudiar y criticar como un escritor y un novelista de primera entre los de las Islas Británicas.

Saludemos en él a la imaginación que creó las aventuras que es dudoso, según demuestra. Aldington, que hayan sucedido, a su facilidad para agrandar las trivialidades cotidianas y dar el toque de la aventura. Aldington nos ha dejado el Lawrence con que nos manejábamos, ya que nunca le

concedimos más de lo que creemos puede corresponderle. En cambio él queda para nosotros un poco disminuido.

Wright, Richard. De la inocencia a la pesadilla. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956. Colección Horizonte. p. Trad. León Miras. Richard Wright como novelista era para nosotros, además, la expresión de un grupo social bien definido, era el testigo de una situación, era el portavoz de los negros de EE. UU., que denunciaba con su autobiografía o la novela (instrumentos) una realidad de injusticia, resignación, lucha y dolor. Como tal su producción nos gustaba y la seguimos. Hoy nos encontramos con Richard Wright en novelista, queriendo prescindir de su mundo de negros y blancos, haciendo la novela como un hombre cualquiera sin que intervenga su raza y es en esta condición (que siempre creímos la más acertada para actuar) que Wright nos desconcierta y pierde fuerza. En sus otros libros había altibajos y profundas diferencias, pero éste es distinto. El Erskine Fowler que vamos creando con los propios datos del autor no es el personaje de la obra, Wright prescinde del color y nos va dando un hombre que sabemos blanco, pero nos resistimos en función del conocimiento que tenemos del autor, a pensarlo así. Se nos hace presente una figura con dos metros de estatura, cano-

sa, simpática, dura y con la piel negra. Por otra parte vemos que tampoco escapa Wright a la trampa que parece habernos cazado (no prejuicio, costumbre) y como él sí conoce las reacciones del negro, tal vez sin saberlo, le cuega a Fowler todo un cúmulo de complejos y situaciones de humillación y entrega, de tortura, de crisis de sentimientos religiosos y una candidez ultramediosa frente al pecado, que parecen conformar al negro típico de un relato norteamericano.

Debemos agregar que "De la inocencia a la pesadilla" tiene suspenso y mantiene la atención, la leímos en una tarde. Podría intrigar una serie policial porque en definitiva la sustancia de la novela gira en torno de la muerte de Tony, las indagaciones de la madre y el crimen final de Fowler como un acto que desahoga su odio y su amor a la carne, pervertidos desde la infancia.

Rodríguez Fabregat, E. Pasión y crónica del Amazonas. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1955. 339 p. 12 láminas con fotografías.

Encontramos que a Rodríguez Fabregat le apasionó el estudio del descubrimiento del Amazonas. En la crónica que acabamos de leer se ha reunido un interesante material que conjuga: el aporte de los archivos consultados por el autor, en Brasil y en Quito (donde esta obra mereció el primer pre-

mio del certámen continental realizado al celebrarse el 4º centenario del descubrimiento), con el contenido atrayente y debatido de leyendas, visiones, originales diarios de viaje y registros de los escribanos de la Conquista. Nos da la novela del descubridor Orellana y enriquece el aporte con la transcripción de Documentos que no hubieran estado fácilmente a nuestro alcance. Ya sobre el final, Quinta parte: "En los destinos de América", además de poner de manifiesto su admiración para EE. UU., hace consideraciones de orden social, económico y político que en su punto más ambicioso señalan las ventajas y posibilidades de la unión, por los grandes ríos de América, los canales a construirse y el Caribe, del Plata con el Mississippi. Cierra esta parte una afirmación en la consigna de la esperanza, que llama la consigna de América, que hará posible algo que no vemos muy claro en nuestra América: la resurrección de la justicia, del trabajo sin angustia, de la vida sin terrores, de la democracia social. Sigue una cronología del descubrimiento, una nómina de los muchos nombres del río, copia de documentos y unas notas bibliográficas con prolijos datos de las fuentes cuando se trata de ejemplares raros.

INDIANA LIBROS

Andes 1406 - Montevideo

REPRESENTANTES
EXCLUSIVOS PARA EL
URUGUAY DE
AGUILAR S. A.
DE EDICIONES EMECE
EDITORES, S. A.

REVISTA DE OCCIDENTE

ULTIMAS NOVEDADES

Colección PREMIOS NOBEL

Bertrand Russell:
OBRAS ESCOGIDAS

Selma Lagerloff:
NOVELAS ESCOGIDAS

Colección
ENSAYISTA HISPANICOS

P. Lain Entralgo:
ESPAÑA COMO PROBLEMA. Tomo 1º: Desde la Polémica de la Ciencia Española hasta la Generación de 1898.

Tomo 2º Desde la Generación de 1898 hasta 1936.

Colección OBRAS ETERNAS

Leónidas Andreiev:
OBRAS ESCOGIDAS

León Tolstoy:
OBRAS COMPLETAS Vol. 1 y 2.

Pedido CONTRAREMBOLSO

CREDITOS A SOLA FIRMA

Albert Camus: LA CHUTE

Como artista, creo que todavía tengo personajes que hacer vivir sin el recurso de las guerras ni de los tribunales." Albert Camus, ACTUELLES, 11, 1953.

El último libro de Camus —LA CHUTE— puede haber desconcertado a muchos de sus lectores. En efecto, su autor había dado una preferencia sistemática en los últimos años al ensayo y al testimonio. Nos habíamos acostumbrado un poco a juzgarlo en función de su actitud crítica y personal de nuestro tiempo. Crónicas, ensayos, su gran libro L'HOMME REVOLTE, sus intervenciones en favor de las víctimas de todas las tiranías nos hacían olvidar, muy frecuentemente, que Camus también era el gran novelista de L'ETRANGER y LA PESTE y el no menos celebrado autor de LE MALENTENDU y LES JUSTES. De todos los personajes de esas obras —algunos turbamente apasionados— nos íbamos olvidando para recordar solamente la vehemencia y la pasión de su creador por la justicia y la libertad.

LA CHUTE es un nuevo relato y en él nos entrega Camus a un tipo contradictorio, cuyo proceso de degradación explica él mismo desde su cuartel general, situado en un cafetín de Amsterdam. El relato de su caída es gris y monótono, perfectamente enmarcado en la atmósfera de lluvia y de niebla de la tierra baja de Holanda. En ese paisaje difuso el alma del personaje de Camus entra en contacto con su necesidad de descomposición, de aniquilamiento. Dice: "Amo el hábito de estas aguas enmohecidas, el olor de las hojas muertas maceradas en el canal, y el otro, fúnebre, que asciende de las barcazas llenas de flores..." El paisaje preferido de este personaje sería, sin embargo, el cálido y reverberante de Sicilia. Pero ese gusto pertenece al pasado, al tiempo en que era unánimemente aclamado. Ahora, por una especie de masoquismo, se entrega a cuanto le es ingrato, cruel. Una medida de expiación.

¿Qué culpa expía este hombre? Hace un tiempo era un abogado brillante. El oficio le permitió autoerigirse en paladín de las "nobles causas". Una inclinación que creía generosa le impulsaba a realizar en todo momento el bien hacia los demás. Pero un día aprende algo que apenas había intuido: que todas sus buenas acciones sólo tenían una sola finalidad inconfesable: afirmar su vanidad, satisfacer su egolatría. Esta revelación tiene un antecedente concreto: una noche, al atravesar un puente del Sena, oye el grito de una mujer y la caída del cuerpo en el agua. Pudo lanzarse a salvarla. Sólo dijo: "Demasiado tarde". Y ahí comenzó el descenso. Aquel grito debía perseguirlo siempre convertido en una risa sarcástica que le daba la medida de su propia iniquidad.

El drama nace entonces de que el personaje asume su culpa, la confiesa y la distribuye gratuitamente sobre los demás, buscando una complicidad que, a través de su indefinible interlocutor, alcanza al mundo entero. Por eso cualquier visión se le convierte en sufrimiento y las barcazas de flores en algo fúnebre. Aparece el cinismo, y esa ironía que es el recurso extremo cuando se quiere asumir

el papel de acusador. Entonces podemos leer frases como ésta: "Cuando se ha meditado mucho sobre el hombre, por oficio o por vocación, sucede que se siente la nostalgia por los primates". O esta lamentable anticipación del juicio histórico: "Pienso a veces en lo que dirán de nosotros los historiadores futuros. Una frase les bastará para el hombre moderno: fornicaba y leía diarios." Detrás de esta filosofía tras la que el personaje se parapeta para justificar su presente inutilidad, su aislamiento, su "siempre será demasiado tarde", está su ácida nostalgia "por el mar que conduce a Cipango, a esas islas donde los hombres mueren locos y felices." En estos furtivos atisbos de nostalgia de un ser anterior y luminoso reside la única humanidad del personaje de LA CHUTE.

Pero esa diluida nostalgia aparece sólo oblicuamente en dos o tres lugares del texto. El cinismo la sepulta constantemente. El personaje de LA CHUTE resulta ser un hombre que sólo podía vivir en función del prójimo, pero considerando, no como a un semejante fraternal, sino como al espectador necesario y complaciente de su autosuficiencia. A pesar de su defensa de las viudas, de sus servicios a los niños y a los ciegos, el hombre de LA CHUTE vivía solo, para sí mismo. Únicamente después de haber sido ferozmente perseguido por la risa de la ahogada del Sena comprende, a fuerza de hurgar en la memoria, que la modestia le ayudaba a brillar, la humildad a vencer, la virtud a oprimir." Su supuesta bondad era un instrumento de poder a la inversa, pero le daba el mismo resultado que la ambición a los ambiciosos. Consecuencia: el hombre es un ser irremediable al que cualquier acción se le convierte en mal. ¿En qué puede consistir la moraleja de esta confesión?

Hemos comenzado diciendo que este nuevo libro puede haber desconcertado a muchos lectores. El personaje de LA CHUTE carece de grandeza y sólo puede ofrecer una imagen deprimente del hombre. Es el lado oscuro, el más tenebroso, de la criatura humana. Pero al mismo tiempo su existencia presupone que el mundo es un infierno. El hábito de tragedia que soporta sobre las páginas de EL EXTRANJERO está ausente de esta atmósfera morosa, húmeda, en la que se mueve el personaje de LA CHUTE. Mersault tipificaba un individuo deficitario en reacciones sensibles, producto de una maquinaria social que promueve con su monotonía la frigididad espiritual, la ausencia de amor y fraternidad, pero era humanamente reconocible y movía a compasión. El personaje de LA CHUTE opone una mueca cínica, gelatinosa, a cualquier reacción compasiva. Se siente culpable en un mundo de culpables. ¿A quien podría él recurrir? ¿Qué podrían los demás hacer por él? Lo que su desconocido interlocutor: escucharlo y callar. Las palabras son el último recurso del personaje de LA CHUTE.

No incurriremos, finalmente, en la tontería de algún crítico, siempre dispuesto a encontrar rasgos autobiográficos en la obra. ¿Qué especie de monstruo sería Dostoyevsky si lo asociáramos con todas las criaturas de su imaginación? La fina inteligencia de Camus ha podido ofrecernos este ser lamen-

VIENTO DEL PUEBLO

Viento del Pueblo es el libro que reunió las primeras poesías de Miguel Hernández durante la guerra civil española. Apareció tempranamente en el curso de aquel gran conflicto social cuyo dramático desenlace debía acabar con la vida del poeta.

Todavía recordamos la edición original, comprada en Valencia en los primeros meses de 1937, recién impreso el libro. Durante mucho tiempo nos acompañó en las correrías por los frentes. Hacía fines de aquel año quedaba un ejemplar desencuadernado, terroso, trasegado, leído y releído cien veces. Después aquel ejemplar se nos perdió —con tantas otras cosas queridas— en los azarosos caminos de la derrota, del exilio.

Ahora tenemos en las manos otra vez Viento del Pueblo (1). De Miguel Hernández han circulado, en los últimos tiempos, poesías sueltas, notas y noticias sobre él, una edición muy esmerada de su Obra Escogida. Su resurrección en España mismo tenía algo de milagroso: se producía contra la censura, contra el régimen, por la incontenible voluntad de los más jóvenes, que lo admiraban y decían sus poemas de viva voz. Ya era un símbolo.

La meritoria edición de su Obra Escogida (2), realizada por la editorial Aguilar, de Madrid, adolece del defecto inevitable en cualquier edición que se haga en España, es decir, en la España de Franco. Incluía solamente aquella parte de la obra del poeta menos comprometida y comprometedora. Pero hemos dicho meritoria, a pesar de sus limitaciones, pensando en la amplia resonancia que aquella edición encontró entre los jóvenes españoles sedientos de conocer la obra del poeta.

La edición actual de Viento del Pueblo completa, en la medida que puede hacerlo, aquella Antología. Es decir, ofrece al lector una parte importantísima de la obra de Miguel Hernández, la escrita durante la guerra civil y a través del paso del poeta por las trincheras. Es esta parte de su poesía la que más se ha puesto en tela de juicio por sus críticos y, de manera especial, por sus críticos españoles. Recordemos a este respecto el libro de Guerrero Zamora (3), tal vez el de mayor alcance escrito sobre Miguel. Es este un libro en el que se escamotean muchas cosas: se minimiza la tragedia del poeta en las cárceles; se trata en él de justificar la responsabilidad de las autoridades franquistas por haberlo dejado morir; se reduce a la nada la importancia de la poesía de Miguel escrita durante la guerra.

La nueva lectura de Viento del Pueblo desmiente esa opinión interesada. Por encima de la circunstancia histórica en que se produjo, la poesía de Miguel Hernández es Poesía. Reúne la frescura de lenguaje, la emoción de concepto, la belleza de imágenes necesaria para que siga vigente todavía por largo tiempo. Hay en esa poesía un acento de epopeya contemporánea: la grandeza de la lucha del hombre íntegro, cabal, contra un destino que lo humilla y trata de envilecerlo. Nunca el pueblo y la libertad tuvieron un poeta de acento tan viril, tan sincero, tan conmovedor. Como parte entrañable del pueblo y la libertad que cantaba, Miguel Hernández fué ejemplar y único.

A pesar de los acercamientos de Miguel con partidos políticos o con hombres de esos partidos, su poesía está por encima de ellos. Su inexperiencia política no se reflejó para nada en su poesía. Esta brotó profundamente del alma de su hacedor y de ahí su hábito fecundo y entrañable, que hoy nos conmueve como nos conmovió ayer y nos conmovirá siempre.

- (1) Viento del Pueblo, por Miguel Hernández, Editorial Lautaro, Bs. As.
- (2) Obra Escogida, por Miguel Hernández, Editorial Aguilar, Madrid.
- (3) Miguel Hernández, (Biografía) por J. Guerrero Zamora, Editorial El Grifón, Madrid.

table, horrible en su rechazo desesperado, triste reverso de la grandeza de un Dr. Rieux, en LA PESTE. Este ser irrisorio, definitivamente caído, se inserta a un lado en la obra general de Camus: En el lado sombrío. Una variante extremada de los Caligula, los

Mersault, la pobre hermana de EL MALENTENDIDO, asesina sin vocación, suicida sin remedio. Una variante más atroz, sin un asomo de luz por el que podamos entrever, para el hombre caído de LA CHUTE, una infima y postrera redención.



Temas adultos para Hollywood

La competencia de la televisión dentro del mercado interno está obligando a Hollywood a modificar la calidad de su producción, tanto en superficie como en profundidad. En un principio, la industria cinematográfica enfrentó a la técnica con la técnica: al cuadro reducido y monocromo de la televisión, opuso imágenes monstruosamente dilatadas en pantallas anchas o provistas de tercera dimensión, con los aditamentos de un color más perfecto y un sonido también tridimensional. El público norteamericano, siempre tan sensible a los envites de la tecnología, respondió puntualmente en cada instancia: la hoy caduca 3-D, el Cinerama, el Cinemascope, la Vistavisión, el novísimo sistema Todd-AO, el sonido magnético en bandas múltiples, el sonido Perspecta, el Technicolor De Luxe fueron, en su momento, grandes éxitos comerciales. Pero el éxito duró mientras duró la novedad; saciada su curiosidad, los espectadores volvieron al lado de sus receptores de TV.

Agotadas o a punto de agotarse las posibilidades de la tecnología, Hollywood empieza a buscar otras maneras de retener a su público. Ya no basta, comprenden los productores, con cambiar la forma del cuadro: es necesario también cambiar su contenido. Se impone la renovación de la temática del cine, ya sea mediante la introducción de temas nuevos, hasta ahora prohibidos por el Código de Producción o el tratamiento, bajo una luz nueva, de los temas de siempre, que al fin y al cabo no son tan numerosos. En todo caso, lo que se busca, es ampliar la base de atracción popular del producto hollywoodense, diversificar su mercado, llegando hasta estratos hasta ahora intocados de clientes potenciales.

Una encuesta del Instituto Gallup reveló que si todas las personas de 31 a 60 años de edad fueran al cine una vez por semana, la industria aumentaría sus ingresos en 800 millones de dólares por año. Este es el desafío que Hollywood se lanza a sí mismo.

Para sobrevivir, la industria —que ya ha recurrido a expedientes tales como la supresión de los films de clase B y la drástica reducción de gastos generales, incluyendo el cese de los

contratos de astros con sueldos astronómicos— necesita conquistar el favor del público adulto, en particular de las parejas casadas que ya no sienten la atracción romántica de las largas veladas de cine y prefieren la comodidad burguesa de la TV a domicilio.

En principio, el problema es de fácil solución: en una industria bien organizada, con mecanismos de investigación de mercados y capacidad para manufacturar cualquier producto a gusto del consumidor, no es muy difícil hacer frente a cualquier demanda por inesperada que sea. Si la gente quiere temas adultos, Hollywood está en condiciones de ofrecerlos.

Sin embargo, la nueva tendencia viene a trastornar las bases mismas de la industria. La premisa fundamental de la producción Hollywoodense decreta

lículas que puedan hacer pensar a la gente porque —y éste es el meollo de la cuestión— un público que piensa pone en peligro el hábito de ciega frecuentación del cine del cual depende el exhibidor para mantener sus salas repletas”.

Con todo, la necesidad tiene cara de hereje y éste es el momento en que Hollywood reconoce que ha llegado la hora de corregir sus puntos de vista y abordar de una vez por todas la producción de películas para mentes adultas. La revolución —porque se trata de una revolución— está en marcha y sus resultados ya empiezan a verse. Ellos testimonian una vez más el genio de Hollywood para salvar las apariencias sin modificar la sustancia de su producción.

La moda de los temas “adultos” empezó suscitando escán-

dad, la ambición o la curiosidad científica, en lugar del simple deseo de conquistar el amor de una rubia.

Han surgido así en el término de los últimos dos o tres años, films como *Executive suite* (“Cuando llama el deseo”), que describía la lucha por el poder entre los dirigentes de una gran empresa industrial; *From here to eternity* (“De aquí a la eternidad”) que denunciaba aspectos desagradables de la vida en un cuartel del Ejército norteamericano antes de Pearl Harbor; *The Caine mutiny* (“El motín del Caine”), que enjuiciaba las normas disciplinarias de la Marina; *The man in the grey flannel suit* (“El hombre del traje gris”) (donde se sugería que a veces los hombres de negocios no son felices; *Trial* (“La furia de los justos”), que hablaba de corrupción política, discriminación racial e intrigas comunistas y *The big knife* (“Intimidad de una estrella”), donde Hollywood, en verdadero acto de contricción, se desgarraba las vestiduras y se echaba ceniza sobre la cabeza, proclamando que albergaba en su medio a verdaderos monstruos de hipocresía y sadismo.

Todo esto es digno de atención, de respeto y aún de aplauso: por lo menos, estos films sirven para demostrar que el cine puede ser aplicado de vez en cuando a la creación de obras de superior calidad artística y elevado nivel intelectual. Corresponde, sin embargo, no dejarse llevar por el entusiasmo y templar el optimismo con un grano de precaución ante los elementos conservadores que encierra la supuesta revolución.

Bastará observar que aún los films en apariencia más atrevidos, se atienen en el fondo a un irreprochable conformismo. Si, por ejemplo, se presenta una relación amorosa ilícita, los amantes han de pasar por todos los círculos del infierno antes de la separación final o la muerte de uno de ellos: esto es obligatorio en el caso de romances interraciales, como recordarán quienes vieron *Love is a many-*

Passa a la pág. 4

Un artículo de Hugo Rocha

que, para mantener los estudios ocupados y los cines llenos, cada película debe ser vista por 50 millones de espectadores. El complemento de dicho mandato establece que para conquistar el favor de esa masa, es menester encontrar el nivel común de sus gustos, que es naturalmente el mínimo, por aquella regla psicológica de que los de arriba pueden bajar pero los de abajo no pueden subir.

Terry Ramsaye, director del “Motion Picture Herald”, postuló en un editorial “Las estadísticas revelan que el mejor cliente del cine es una persona de 19 años. Esa es la edad de la ansiedad, de las urgencias y los deseos, del hambre de experiencia —una edad de preparación vocacional para el oficio de vivir. Después de los 31 años el individuo ha tenido alguna experiencia, conoce algunas de las respuestas, ha suavizado el filo de sus apetitos. Sería muy inconveniente para la industria cinematográfica el apelar a los instintos genuinamente maduros del público, porque si lo hiciera, el vasto y hambriento público juvenil perdería todo su interés por el espectáculo”.

Por su parte el documentalista inglés Paul Rotha, en su libro “The film till now”, observó: “Los exhibidores se muestran poco dispuestos a pasar pe-

dalos cuando algún productor interpretó el movimiento como una vía libre para llevar a la pantalla temas escabrosos (o que así lo parecían). Tal el caso de Otto Preminger, que desafió al Código de Producción primero con *The moon is blue* (“La luna es azul”) (donde se hablaba abiertamente de sexo y virginidad) y ahora ha vuelto a hacerlo con *The man with the golden arm* (“El hombre del brazo dorado”), que trata de la afición a las drogas.

Otros aportaron su contribución a la cruzada sin salirse de las normas (ligeramente aflojadas, por otra parte) del Código de Producción, introduciendo una mayor franqueza en el planteamiento de ciertas situaciones o en las motivaciones de los personajes. Ya no se considera tabú, por ejemplo, la existencia de la pasión carnal entre amantes no casados o pertenecientes a razas distintas; se ha llegado también a admitir la posibilidad de que un hombre pueda actuar movido por la va-

deslinde