

George Woodcock

LA NOVELISTICA
DE GRAHAM GREENE

**JUAN
RAMON
JIMENEZ**

Graham Greene, incluso cuando describe la lucha espiritual entre el bien y el mal, se siente comprometido con la violencia actual de la vida humana. Nada hay de místico o verdaderamente simbólico en su obra. El bien y el mal son expresados por medio de la vida de los hombres, y es sobre el plano de un mundo concreto, desgarrado por la violencia y disensiones fratricidas, que las líneas del conflicto espiritual se nos aparecen trazadas con la mayor claridad. Para Greene existe un conflicto moral, más que un conflicto de alma. Conflicto que se centra en las relaciones entre los hombres y que se manifiesta por traición y lealtad, crueldad y amor.

Con tal actitud, no es de extrañar que las novelas de Greene muestren un desarrollado conocimiento social. Greene ha sido acu-

sado por los marxistas de carecer de esta cualidad, pero lo que en verdad ocurre es que Greene no acepta el criterio social de los marxistas, y aunque yo mismo no estoy de acuerdo con muchas de las ideas de Greene —particularmente con sus dogmas teológicos— considero que posee un sentido de los valores sociales superiores al de la mayoría de sus críticos.

Las novelas de Greene constituyen, dentro de límites obvios, uno de los más inteligentes estudios que de la violencia social moderna haya sido realizado en la ficción europea. Muestran claramente la naturaleza de la lucha de clases en la sociedad moderna, y también van más allá que el marxismo en la realización de esta pirámide, todavía más fundamental, en crecimiento hoy a través del mundo, entre lo individual y lo colec-

tivo, el hombre común y el Estado.

Greene ha sido llamado reaccionario desde todos los ángulos. Sin embargo es difícil ver cómo es posible obtener esa impresión a través de un estudio honesto de su obra. Greene demuestra siempre simpatía hacia el más débil, hacia el criminal frente a la sociedad que lo ha extraviado, hacia el rebelde frente a los representantes de la autoridad, hacia el pobre frente al rico y hacia el humilde frente al poderoso. En "The Lawless Roads" —Camino sin ley— cita con aprobación las palabras de San Jaime:

"Id ahora, hombres ricos: llorad y gemid de las miserias que caerán sobre vosotros. Vuestras riquezas están corrompidas y vuestros vestidos raídos. Vuestro oro y vuestra

Continúa en la página 10

La trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez traza una gran curva luminosa que va de lo comarcal a lo universal. El poeta de Moguer, de la baja Andalucía rica en folklore, se inicia en la canción para llegar a su poesía actual, entrañablemente pensada, ya desnuda de paisaje exterior, toda ritmos y signos, agudamente intelectual.

Es esa tensión hacia lo universal, ese permanente despojarse y renovarse, han hecho de Juan Ramón Jiménez uno de los más altos poetas de nuestro tiempo. Seguramente el que más merecía, entre los poetas actuales del mundo, el Premio Nobel.

La distinción obtenida es mercedísima. Y, esta vez al menos, estamos seguros de que no han intervenido para ser otorgada las consideraciones políticas, las razones de Estado. Juan Ramón Jiménez, ausente de su patria desde hace veinte años, por no haberse sometido a la férula de Franco, sólo podía poner sus puros méritos de poeta en la balanza. Y han sido esos méritos los que le han valido el Premio Nobel.

La Poesía, en su acepción más alta, ha sido la gran victoriosa este año en Estocolmo. Con esta victoria las letras hispánicas han de conocer una mayor solicitud de parte de los lectores de todo el mundo.

Emilio Ucar

OCTAVIO PAZ

Y LA AUTENTICIDAD POÉTICA

Cuando Johannes Pfeiffer inició a su público de Bremen en la comprensión de lo poético mediante la célebre serie de sus conferencias, recogidas luego en libro, lo hizo en el tono con que un filósofo profesor dicta sus lecciones. La disertación de Moritz Geiger sobre "La Estética Fenomenológica", y sus monografías, son también magníficos ejemplos de exposición docente, cuyo fondo conceptual se ajusta a una terminología precisa. Son piezas dirigidas, con criterio educacional, al estudioso de estos problemas. Otras veces, como en el caso de Brémond (Poesía Pura) el lenguaje tiene el colorido escénico que suelen dar, a esta clase de lecturas los auditorios académicos. Y estudios como los de Baudelaire, Válerý, Dámaso Alonso, dejan ver, entre los hilos de la trama, la actitud vigilante de la crítica.

Son éstas, modalidades en la estilística del ensayo, vehículos diferentes para la expresión de ideas; pero todas son accesibles a una actitud mental del receptor que podría llamarse de espectación lógica.

La forma que adopta Octavio Paz para ofrecernos sus reflexiones en "El arco y la lira", es otra cosa. Obra de un poeta para poetas, Paz no quiere prescindir en ella del lenguaje mismo en cuanto a valor en sí, tal como si entendiera que la materia cuyo manejo asume, por lo inefable, merece tan delicado tratamiento. Esta adecuación permite, además, el acceso directo del lector a la intimidad del autor y la comunión de ambos en el mejor de los planos para una labor que requiere, por su propia índole, acuerdo fundamental sobre el sentido de las palabras. "La belleza es inasible sin las palabras —dice Paz hablando del lenguaje— cosas y palabras se desangran por la misma herida." Y acota luego: "El idioma está siempre en movimiento, aunque el hombre, por ocupar el centro del remolino, pocas veces se da cuenta de este incesante cambiar."

Todo el libro, exponente de una sensibilidad exquisita alimentada por los profundos conocimientos que el autor posee sobre el tema —la



Poesía— está compuesto en base a una larga y reposada meditación, con reflexiones que parecen aflorar a su conciencia tras una actividad similar a la que ejerce el poeta en trance de creación y que —como él mismo la define— “no se parece en nada a la introspección o el análisis” implicando, más que sondeo, “actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de imágenes.”

Continúa en la página 16

COLABORAN

George Woodcock, Emilio Ucar, Hugo Rocha, Benito Milla, Juan Andrade, L. V. Anastasía Sosa, Antonio Muñoz, Ernesto Maya, Lucien Lefalloy, Manuel Lamana, J. Carmona Blanco - Notas sobre libros - Teatro
Opina sobre Teatros Independientes
M. Domínguez Santamaría

"LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS" Y AHORA

Un documento de la segunda guerra mundial

I

Es una novela en la que, como su título lo anticipa, los personajes, soldados norteamericanos, aparecen desnudos de todos los harapos con que los vistió su vida anterior y enfrentan el presente sin esperanza donde se clavan dolorosamente agujas del pasado.

En la novela son muchas las cosas que se contraponen y mezclan: individuos, ideas, situaciones, soluciones, pero Mailer sabe hacerlo y nos brinda un libro pleno, fuerte y amargo.

Las novelas sobre la Guerra nos tenían acostumbrados a la pintura de esa solidaridad elemental que surge de los peligros, necesidades y miserias, sobrellevadas en común, pero que acerca tanto como para iluminar esa miseria y esos deshechos que eran la carne de la trinchera. A la alegre camaradería de los soldados de "Sin Novedad en el frente..." siguió la amistad de los que conocimos en "De Regreso" y la cordial hermandad de "Tres Camaradas". Siguiéron todos los relatos de la primera guerra mundial, que si nada ocultaban del horror de la guerra en sí, de su maquinaria, en la que se incluye al hombre, nada escondían de los piojos y la mugre, de los apetitos por escalar posiciones, pero daban salida a una casi afirmación de que el hombre es bueno y capaz de sacrificio por sus semejantes. Se calcaban en ellas las escenas de confraternización con el enemigo, porque llegado el momento, en el hoyo del obús o en la cama del hospital de sangre o contra la alambrada del campo de prisioneros, se descubría que el contrario tenía también derecho a una patente de Hombre. Luego fueron otras las leyendas de guerra que se nos brindaron: guerras revolucionarias, donde el ideal era más fuerte que una bandera más o menos sucia, donde no se sale hombre a hombro con el camarada del regimiento, sino con el hermano, "a por todo", sabiendo que con el entusiasmo con que se afronta la muerte se triunfa aunque se quede derrotado. Estábamos acostumbrados a entrever esos valores, a sentir esas emociones como algo real y no circunstancial, como algo que les era propio a esos personajes y no una manta en que los arropara el miedo y la miseria.

Por otra parte habíamos aquilatado la merma de esos rasgos en los seres destrozados, aniquilados, agotados, que fueron los huesos y la piel de los Campos de Concentración.

Y encontramos en "Los desnudos y los muertos" una conjunción de esas dos cosas opuestas: la camaradería y el egoísmo. En la novela de Mailer los hombres se comunican y se franquean entre sí, pero esto sucede en momentos especiales, y los mismos que se acercan amigablemente, salvo una o dos excepciones, luego se separan y se tiende entre ellos la animosidad. Esto, repetido, nos deja la impresión de que falta esa Solidaridad amplia y abierta de que hablamos. Y eso, precisamente, la hace amarga, más amarga que lo que ella consigue ser por sí sola. Nos molesta en la obra de Mailer, encontrar que a lo largo de su descripción de caracteres y pensamientos nos presenta, tanto en el curso de la acción misma como cuando emplea el recurso que llama "La máquina del tiempo" (con honrosos antecedentes), a los tipos reaccionarios (Cummings, Croft, por ej.) como hombres que saben lo que quieren, seguros de sí mismos, aún cuando a veces sean vencidos por las circunstancias, mientras que los tipos de izquierda (Hearn) son personajes sin una posición clara, diletantes, incapaces de defender de una manera positiva sus creencias mejores, tal vez porque en realidad se cumple, lentamente, (en Mailer también) la definición, la acusación que hace Cummings a Hearn: "En el fondo tú también eres un reaccionario". Pasa un poco lo que siempre nos molestó con T. Mann en "La Montaña Mágica", donde todos los personajes germanos, sajones o del norte, son figuras serias y firmes, mientras que el latino, Settembrini, es una figura ridícula a pesar de su importancia.

II

"Los desnudos y los muertos" es una novela de acción y no se anda con vueltas cuidando las expresiones. Desde las primeras páginas nos salen al encuentro palabras gruesas que, inexplicablemente, son reemplazadas por los clásicos puntos suspensivos para volver luego a la palabra del mismo calibre sin ninguna máscara. Los com-

bates adquieren realismo y en general se vive, desde nuestra cómoda posición de lector, las vicisitudes de la lucha. Nos emocionamos y seguimos con atención los pasos de esos seres, ya estén sobre la línea de fuego o en la retaguardia. Asistimos a una puja constante entre los hombres del pelotón central: camorras, insultos y conatos permanentes de lucha. Por otra parte entre la oficialidad surgen las rivalidades, desprecios, intenciones de encaramarse, orgullo, bajas pasiones, y entre los personajes centrales de este grupo X una abierta contradicción que tanto los aproxima con un reflejo amistoso, haciendo tabla rasa con la diferencia de grado militar, o los separa en tal forma que nos hace pensar en el asesinato.

Además de lo que venimos diciendo hay en el libro toda la trama de la acción guerrera que alcanza momentos extraordinarios: el desembarco, la tormenta y la lluvia, el cansancio de los hombres que empujan cañones entre el barro, la noche del combate en el río, y el ir y venir de los hombres. Veteranos de Motome a quienes la lucha anterior aureola: Croft, Wilson, Martínez, Gallagher, Red, Brown, etc. Novatos como Hennessey de quien dice Red: "Es de los tipos que ahorran para casarse antes de buscar novia" y que termina con la cabeza abierta sobre la playa de Anopopei el primer día.

Si bien no podemos citar todo lo bueno de la obra, cosa que nos demandaría tantas páginas como a Mailer, merecen destacarse algunos párrafos de una conversación entre el General Cummings y el Teniente Hearn.

Gen. — "El estado natural del hombre del siglo veinte es la ansiedad"...

Ten. — "En la guerra se produce una especie de ósmosis, o lo que sea, lo cierto es que el vencedor siempre tiende a adoptar las... las maneras del vencido..."

Gen. — "...hay un proceso de ósmosis. Estados Unidos hará suyo ese sueño (el del fascismo), lo está haciendo ahora mismo. Cuando se genera poder, equipos, ejércitos, todo esto no se desvanece como una nube de verano..." "Después de la guerra nuestra política internacional va a ser mucho más cruda, mucho menos hipócrita de lo que nunca ha sido. Ya no nos vamos a cubrir los ojos con la mano izquierda mientras extendemos la garra imperialista con la derecha..."

III

Para conocer el libro hay que ir forzosamente a él. En sus cuatro partes están repartidas dosis de emoción y relatos reales o realistas de una guerra en la que el enemigo es sólo un pretexto para mostrar al personaje verdadero: los hombres desnudos o muertos.

La Semana del Libro Nacional, celebrada a fines de agosto con los auspicios de la Cámara Uruguaya del Libro, volvió a poner de relieve un viejo problema: el de la difusión del libro nacional.

Una vez más la experiencia no fué muy alentadora.

El autor nacional enfrenta problemas que no son fáciles de resolver. El más agudo, quizás, es el del desinterés de nuestro público, ocupado preferentemente en el Deporte y en la Lotería.

La minoría lectora, única susceptible de ser interesada por el escritor de aquí, carece de curiosidad por una obra de la que no tiene referencias válidas. La ausencia de una crítica amplia y sistemática no favorece el despertar de esa curiosidad. El lector sigue despreciando los riesgos en sus adquisiciones y va a lo seguro: la fama del autor de moda.

La crítica, relegada a publicaciones especializadas, de escasa circulación, no alcanza a ese público necesario para que el autor encuentre estímulos permanentes y no termine en la angustiosa sensación de estar clamando en el desierto o hablando contra un muro frío.

La Prensa que aquí llamamos grande ignora casi olímpicamente esta necesidad de nuestro público y de nuestros autores. Algunos de nuestros prósperos diarios no han llegado todavía al plausible mecenazgo que podemos ver en periódicos foráneos, con sus excelentes suplementos dominicales, ni a la tradicional inclusión de una rúbrica literaria que no incluya el tijeletazo. El derroche futbolístico de nuestros diarios es desalentador.

El autor nacional sigue haciendo figura de mártir vocacional y lamentándose eternamente.

Sus libros no trascienden, salvo contadas excepciones, el círculo de amigos. Naturalmente, surge de esta realidad un déficit económico que trata de remediar por el único camino que a veces se le ofrece: el Estado.

Ezequiel Martínez Estrada definió breve y magistralmente ese proceso, traduciendo una situación que es más válida en este momento para nosotros que para la Argentina. Se expresaba así: "El autor costea la impresión de la obra con el sueldo que le paga el Estado y el Estado le compra el libro, devolviéndole su dinero. Devuelve el costo y recupera las ideas, retirándolas de la circulación".

Este suele ser el resultado de una labor que a veces ha consumido largos días, estudios, preocupaciones y esfuerzos. Y que sólo podrá modificarse mediante una comprensión más general —prensa, público— de los valores propios muchas veces injustamente ignorados.

NUEVA LIBRERIA

UNIVERSO

Av. 18 DE JULIO 1182

Arte - Literatura - Textos

Filosofía - Ciencias

TODAS LAS NOVEDADES

EL CINE

Imagen de la Vida Humana



"Se insiste una vez y otra en que el cine, frente a la lectura, por ejemplo, representa la muerte de la imaginación. Pero el hombre que va al cine quiere ver... cosas imaginarias. Rara vez se interesa por el documental, (que también es imaginario). El hombre de nuestro tiempo quiere VER, mejor que imaginar, REALIDADES IMAGINARIAS".

Julián Marías,

"La imagen de la vida humana".

A toda consideración del cine como arte se antepone su significación y su importancia como medio de satisfacer esa necesidad primaria del espíritu humano de forjarse ilusiones, sueños conscientes, que ayudan a vivir. Para el hombre primitivo, que pintaba perfiles de alces y bisontes en sus cuevas o mimaba los incidentes de la cacería, el juego de la imaginación se confundía con las exigencias de la lucha por la vida: atribuía a esas imágenes y esos ritos una potencia propiciatoria de las fuerzas de la naturaleza. En la figura del ágil y hermoso animal atravesado por la azagaya en pleno salto, representaba sus deseos de cazador y proveedor del sustento familiar. A la misma finalidad práctica de dominio sobre un mundo hostil y misterioso respondían sus danzas y sacrificios, forma de exorcismo todos ellos, mediante los cuales buscaba asegurarse, mostrando lo que deseaba, los beneficios de una buena caza, una óptima cosecha, hijos sanos, protección contra las plagas naturales, victoria sobre sus enemigos.

A medida que la mente humana fué progresando y adquiriendo un más firme conocimiento y una más clara comprensión de los fenómenos naturales, las imágenes, los ídolos, los totens, los bailes y ritos fueron perdiendo aquel carácter funcional para convertirse en espectáculo, distracción, quehaceres desinteresados, en fin, que podía permitirse una comunidad con un mínimo de desahogo material a título de entretenimiento y también de auto-educación y fijación, para generaciones futuras, de sus valores culturales propios. Ya nadie creía, tal vez, en que una danza imitativa de los movimientos del ciervo y del sigiloso cazador podía ayudar a cazar el ciervo, ni que la invocación de los espíritus de la lluvia podía favorecer las cosechas. Pero era agradable participar en esas ceremonias o presenciarlas, sobre todo cuando eran cumplidas por individuos especialmente dotados para el baile, el canto, la pantomima o la música. De los petroglifos, las danzas propiciatorias, los ritos de la fecundidad, los conjuros mágicos, habrían de surgir eventualmente actividades autónomas altamente evolucionadas (pintura, escultura, música, teatro, literatura) que se apartarían gradualmente de su contexto social originario. Más que una manifestación de profundas urgencias colectivas, el arte pasó a ser expresión de temperamentos individuales, condicionados por el ambiente, desde luego, más no determinados por él. Estos procesos milenarios representan en realidad una íntima fracción en el

período biológico de la evolución humana, desde la aparición de la especie en el planeta hasta su conquista de una posición de hegemonía y su ingreso en la civilización.

Hacia el fin del siglo XIX surgió el cine, una nueva forma de expresión y publicación, comparable a la imprenta de tipos móviles, una nueva posibilidad de creación artística, que movilizaba los recursos y los instrumentos técnicos de la era científica, y que fué reconocida, casi de inmediato, como la manifestación cultural característica del mundo moderno. En efecto, el cine, tanto en la etapa de producción como en la de consumo, no puede prescindir de todo aquello que identificamos como inseparable del orden tecnológico en que vivimos: para la producción y exhibición de películas, hacen falta máquinas, capitales, organización industrial y comercial, trabajo en equipo, participación colectiva. Una novela, un cuadro, una sinfonía, pueden ser la obra de un individuo, pueden ser aceptados o no por el público al cual van dirigidos; un film, en cambio, sólo puede resultar del esfuerzo concertado de legiones de individuos (productor, libretista, director, actores, escenógrafo, músico y

tad para comprobar la desafección de los públicos nacionales hacia la producción oficial. El más cerrado monopolio, la propaganda más eficaz, son incapaces de imponerle al público algo que éste no quiere. ¿Cuántas candidatas a estrellas desaparecen sin dejar rastro después de haber sido lanzadas con el máximo despliegue de publicidad? Quizá ninguna actriz de Hollywood fué objeto de una campaña propagandística tan intensa como Faith Domergue, a quien el productor Howard Hughes procurara convertir en otra Jean Harlow o Jane Russell; sin embargo, no pasó nada con ella. Nadie "descubrió" a Marilyn Monroe, nacida y criada en Hollywood, vista en numerosos papelitos insignificantes, hasta que los millares de cartas de desconocidos admiradores llegadas a los estudios de 20th Century-Fox abrieron los ojos a Mr. Darryl Zanuck.

¿Quién elige los temas de las películas? Los productores, se dirá, y es cierto. Pero todavía no ha nacido el productor capaz de adivinar qué tema o tratamiento de un tema contará con la aprobación del público. Lillian Ross en su libro "Picture" (crónica de la filmación de "The red badge of

por Hugo Rocha

técnicos de toda laya) y no apela a minorías selectas sino a muchos millones de espectadores dentro de un país o dispersos por todo el mundo. Un film, en caso de fracasar comercialmente, no puede ser archivado, a la espera del juicio reivindicatorio de los siglos venideros —tiene que tener éxito inmediato, ser aceptado sin dilación, consumido fresco: de otro modo, la estructura multimillonaria de la producción, la distribución y la exhibición se desplomaría.

Al depender, como condición de su existencia, de una amplia base popular, el cine no puede permitirse el lujo de ser un arte individualista: todo él está marcado por el signo de lo colectivo, con lo que pasa a ser una manifestación cultural tan profunda y auténtica como, a su manera, lo fueron las catedrales en la Edad Media y lo son en la actualidad el periodismo, los deportes o la moda. Desde luego, esta condición de arte de masas no excluye la creación personal y la historia del cine abunda en ejemplos de genios individuales que han concitado el fervoroso apoyo popular: baste con citar el caso de Chaplin. Lo que sí excluye la índole peculiar del cine, es el predominio del artista sobre la masa —es la masa la que acepta o rechaza una obra, un tema, una personalidad, una innovación técnica de cualquier clase que se le ofrece.

La influencia circula de abajo hacia arriba: es un error creer que el cine es el producto de las mentes de unos pocos potentados que imponen sus gustos y sus prejuicios a las multitudes, con el auxilio de poderosas máquinas de propaganda. De ahí el fracaso de todo intento de cine dirigido, ya se trate de la producción fascista italiana o del regimentado cine ruso: alcanza con entreabrir las puertas y admitir un poco de liber-

courage") y Richard Brooks en su novela "The producer" han contado, entre otros, como los capitanes de la industria cinematográfica se comen las uñas en los cines donde, según es tradición, exhiben por sorpresa sus últimas películas. Han gastado millones en ellas, han reclutado los talentos más infalibles (probados en otras películas de éxito) pero una vez terminada la filmación, quedan inermes y desamparados ante unos adolescentes guarangos o unas buenas señoras de casa que son quienes pagan la entrada y quienes emitirán el juicio final sobre sus películas. Todo el genio de los moguls de Hollywood consiste en dar, con cierta frecuencia estadística, en la tecla del gusto de esos adolescentes y esas buenas señoras quienes, seguramente, no sabrían decir de antemano qué les gustó, ni explicar, después, por qué les gusta o no lo que han visto. Ellos eligen, simplemente — este argumento me gusta, este actor me es antipático.

Elegir implica un acto positivo y negativo a la vez —si tomo esto prescindiendo de lo de más allá. En su elección de películas, los espectadores optan por ciertos valores a expensas de otros y el orden de sus preferencias apunta constantemente hacia la satisfacción de esa necesidad de realidades imaginarias que menciona Julián Marías. La realidad que reflejan las películas no es la de la vida diaria (recuérdese la impopularidad del cine neorrealista en Italia) sino la de la vida ideal y secreta que el mundo nos retacea. El cine refleja los movimientos más bajos y también los más elevados del espíritu colectivo: las aspiraciones nobilísimas así como las represiones inconfesables, los temores igual que las audacias, los prejuicios tanto como los ideales, el egoísmo nacional a la par que la solidaridad humana.

Las películas de éxito, como las especies supervivientes en el mecanismo de la evolución, representan los sistemas de valores aceptados por el denominador común de vastas colectividades, que pueden o no estar limitadas por las fronteras nacionales. El predominio de los films de Hollywood tiende a indicar que mucha gente en todo el mundo comparte los gustos básicos del pueblo norteamericano; el fracaso de las películas argentinas en los mercados exteriores se debe a que tampoco el público argentino se reconoce en ellas.

Sigue en la Pág. 13

novedades

L

SILVIO D'AMICO, Historia del teatro universal (cuatro volúmenes).

El libro más completo, de mayor valor informativo y crítico sobre las múltiples manifestaciones, en todos los tiempos y países del arte teatral. Con numerosas láminas en color y miles de grabados en negro.

GUILLERMO DE TORRE, Las metamorfosis de Proteo.

Bajo el signo de Proteo, elegido como símbolo de la capacidad de mutación, ante el espectáculo del mundo intelectual, se agrupa esta serie de ensayos y estudios críticos sobre autores, problemas y tendencias tanto modernos como clásicos.

CARLOS VAZ FERREIRA, Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales.

Hondo planteo de variados temas de psicología y sociología contemporánea.

CARLOS VAZ FERREIRA, Sobre la percepción métrica Reaccionando contra el modo esquemático de tratar la versificación, el autor muestra el papel activo y muy importante del espíritu de la percepción métrica.

MANUEL MUJICA LAINEZ, Héctor Basaldúa

Con tanta vocación como traza la evolución de este gran pintor argentino. Con 30 láminas en negro y cuatro en color.

JOSE RAMON DE HEREDIA, Circulo poético.

Conjunto poemático de uno de los más representativos valores de la actual lírica venezolana.

VARIOS, La Sociedad Anónima actual (III-IV).

Contiene, junto con el tomo I más de cien importantes estudios, con información de actualidad o de planteo teórico.

editorial

Losada S. A.

Colonia 1060 - Tel. 8 75 61
Montevideo

Jean Giono, ayer y hoy

Fué André Gide el que primero saludó la aparición de Giono con una salva de elogios. "Colline" se acababa de publicar en una revista. Grasset, el editor, había rechazado el manuscrito poco tiempo antes. Seguidamente aparecieron esos grandes poemas que se llaman REGAIN, LE SERPENT D'ETOILES, LE CHANT DU MONDE. Giono había pasado a ocupar uno de los primeros puestos en las letras francesas.

En torno a la obra de Giono existe una rara unanimidad. Gide fué su descubridor, pero en el elogio han coincidido temperamentos tan distantes como Paul Morand y André Malraux, Herbert Read y Henry Miller. Read lo sitúa entre los tres escritores más representativos de la literatura francesa de antes de 1939; Miller prefiere LE CHANT DU MONDE al "Cantar de los cantares"...

Antes de 1939 Giono significó algo más que una modalidad literaria. Significó, sobre todo, para la gran mayoría de sus admiradores, una posición ante la vida. Frente a la novela analítica, a lo Proust; a la cosmopolita, a lo Morand; a la desesperada, a lo Malraux, oponía una especie de epopeya rústica, una grandeza con raíces en la tradición y en la vida agreste. Por sus libros pasaba un soplo homérico, pero las ideas le venían de los contactos de su padre con anarquistas y perseguidos de toda laya. Esta tradición carbonaria debemos encontrarla perfectamente depurada en el Giono actual. Pero entonces era exultante y contagiosa.

En el Giono de REGAIN, LES VRAIES RICHESSES, JEAN LE BLEU estaba, además del poeta, el militante. Pero no un militante de partido. Su lema era el retorno a la tierra, a los oficios, al trabajo hecho con las manos, a la vida comunal en el seno de la naturaleza. La libertad que Malraux iba a buscar en la tensión del drama social y en los confines del mundo, Giono la descubría en las montañas de Provenza. Una libertad que existía previamente en el espíritu de sus héroes y que se realizaba mediante la labor, la fraternidad, la alegría simple de respirar en el mundo.

En los libros comprendidos en su ciclo campesino Giono establece irreductiblemente una oposición a la civilización de las ciudades. "Lo que viene de la ciudad es malo: el viento de la lluvia y el cartero" (con los avisos de vencimiento de los pagarés). Esta frase la encontramos en el comienzo de COLLINE. Otras parecidas se hallarán en todos sus libros. También el conflicto entre la propiedad y los apetitos que despierta, por una parte, y la necesidad del pan y la libertad por la otra. En ese conflicto media el gendarme, representante típico de una civilización de la injusticia, con sus leyes inspiradas lejos, al margen de las realidades de la tierra, del trabajo diario, de la imperiosidad de las estaciones.

Lo más curioso de todo es que esta filosofía de la libertad en la rusticidad debía encontrar su resonancia más amplia en las ciudades, entre el público atento a un lenguaje que ya había olvidado, pero que le encantaba de nuevo. Este fué el prodigio mayor de Giono. Si se hubiera limitado a un bucolismo al estilo del que hizo las delicias de los salones cortesanos, hubiera quedado en eso. Pero en su prosa había una fuerza profundamente humana, un mensaje de inmediato impacto por su

sinceridad. Hablaba, además, al corazón desarraigado del hombre de las ciudades, y la fuerza primigenia de su lenguaje explica la unanimidad aprobatoria que despertó en torno suyo. Sus primeros libros estaban marcados por un fuego de juventud que parecía inmarcescible.

★

Es difícil convertirse en un profeta sin asumir, a la vez, la responsabilidad del rango. Manosque, un pueblo grande en la ruta hacia los Alpes, pasó a ser lugar de peregrinaje. El "gionismo" era una realidad antes de que estallara la segunda guerra mundial. Olvidando un poco la sabiduría de los viejos pastores de sus libros, Giono no era ya solamente el poeta de la vida rústica; era, también, un pacifista que firmaba declaraciones. Previamente, con un grupo de



adeptos, había fundado una comunidad, "Le Contadour", que desapareció sin dejar rastro apenas el vendaval de la guerra se desató. Por romper los carteles llamando a la movilización Giono fué encarcelado, pero salió. Tal vez reflexionó demasiado en el mes de cárcel que le impusieron. Después fué el gran silencio de los años de la guerra. Una vez, sin embargo, el nombre de Giono apareció al pie de un escrito en el semanario LA GERBE, adicto a Pétain. Otra vez, después de la Liberación, debía conocer Giono la cárcel, pero también brevemente. El profeta de la vida salvaje había terminado. Un nuevo Giono iba a surgir cuando nadie, seguramente, lo esperaba.

★

La segunda guerra mundial es el *lapis* dramático que divide a Giono, escritor, en dos personas, dos actitudes, dos estilos. Se ha pretendido minimizar esta ruptura, que es evidente no solamente en la superficie, sino en el fondo de su obra. Esto no quiere decir, sin embargo, que los libros actuales de Giono sean menos importantes que los de su primer período. Se dice, simplemente, que son distintos. Algo se ha desplazado y cambiado en el universo del escritor, en su visión del mundo y de los hombres. Esa visión no es solamente más madura, es diferente. La primera mutación sensible no se refiere particularmente al estilo, que tampoco es el mismo, sino a su relación con la naturaleza. La naturaleza era "el mundo", una especie de todo en relación con sus creaturas. Ahora cada personaje es un mundo y la naturaleza su decorado. Sin embargo, estamos

lejos de la novela psicológica en la creación última de Giono. Su héroe principal, Angelo, se desplaza vertiginosamente, cabalga, pelea, hace el amor, intriga, pero carece de morosidad. Sthendal está un poco en la época de este húsar arrogante y revolucionario, pero no en el personaje mismo, que nada tiene que ver con su Fabricio o con su Julien Sorel, personajes menos bulliciosos, pero con mayor densidad espiritual. Giono le debe poco a Sthendal. Se debe, como antes, a sí mismo, a su capacidad de trabajo y a su inagotable capacidad de narrador.

Sin duda alguna nos hallamos, particularmente en LE HUSSARD SUR LE TOIT, ante un escritor que nada debe envidiar al de la obra más completa del ciclo campesino, que es LE CHANT DU MONDE. Es más: como novelista dará hoy Giono mayor satisfacción a sus lectores, quiero decir, a sus nuevos lectores. Porque sin duda alguna tampoco éstos podrán ser los mismos salvo muy ocasionalmente. Con la guerra terminó la fábula de un paraíso salvaje donde el hombre pudiera encontrarse a sí mismo en la más absoluta veracidad. Hoy todos sabemos que no hay paraísos para unos cuantos y que la felicidad es apenas ese instante huido que nunca nadie pudo fijar. Seguramente Giono lo ha aprendido mejor que nadie. Pero su reacción ha sido distinta. Si no pudo ser profeta no ha querido dejar de ser escritor. Y ha inventado un mundo y un personaje para divertirse y divertirnos. Su húsar es eso, una escapada sin peligros. Podemos atravesar el período más negro del Cólera de 1833; apenas si la truculencia nos obliga a dejar de sonreír. Porque la ficción es

evidente, la tramoya también, el personaje y su mundo, todos inverosímiles por mucho que haya hurgado Giono en la tradición de su familia italiana, en las crónicas de la época. ¡Ah, pero que gran narrador! Y eso es todo.

Jacques Pugnet, uno de sus críticos más sagaces, ha expresado bien la situación de Giono en la actualidad: "Se es reaccionario cuando se piensa al hombre fuera de su época y se sitúa a sus héroes bajo el signo de una fatalidad... Esto nos da derecho a no reconocer en Giono a uno de nuestros maestros... No podemos olvidar nuestros sufrimientos ni el rostro de nuestros mártires. Los escritores que reconocemos como verdaderos contemporáneos son los que tienen preocupaciones éticas y sociales, cuya época les concierne y toman la responsabilidad de pensar de nuevo nuestro destino al margen de toda convención caduca..." Giono no puede figurar entre ellos, desgraciadamente. Maril-Alberes ha tratado, recientemente, de emparentarlo con el Camus del espíritu Mediterráneo. Es inútil. Giono evita los conflictos que puedan poner a sus personajes frente a las duras consecuencias de la vida actual. Su actitud es una sonrisa que lo mismo puede expresar un cierto cinismo que una amable indiferencia.

NOTA.—Las dos últimas obras de Jean Giono vertidas al castellano son:

"Un húsar en los tejados", editorial Kraft, 1953.

"Viaje por Italia", editorial Goyanarte, 1954.

Evocaciones granadinas

a Alfredo Pellegrino

Toro Negro

Toro negro,
caudal de fiebre
para los niños toreros.

Silencio de fuerza pura;
toro antiguo y nuevo,
alerta a la sangre
y a la brisa en juego.

Cuna de ángeles
las curvas de sus astas
y puñales al aire
son en movimiento.

Noche dentro de la noche
estampado en jaspé;
con la luna, ya no es toro,
toro negro.

Es un astro
o es un pez,
citado por las capas
de niños marineros.

Después de la fiesta

En el corralón,
seis toros, solos,
muertos esa misma tarde.

Inmensos,
sobre las cruces,
seis claveles de sangre.

Las cornamentas,
seis anclas
entre la tierra y el aire.

A la muerte,
las primeras estrellas
llegan asomándose.

Y sin querer
también la rozan
unas soleares.

Antonio Muñoz



EL DESARROLLO DEL HISPANISMO EN FRANCIA

por Juan Andrade

La importancia y la extensión que ha adquirido en Francia el estudio del español y de la cultura hispánica en general, es algo que no se hubiera podido imaginar hace doce años. Una circunstancia fortuita contribuyó en parte a su iniciación al terminarse la guerra 1939-45 y darse preferencia a otros idiomas sobre el alemán, que hasta entonces había figurado como "segunda lengua" en los establecimientos de enseñanza franceses. Sin embargo, no ha sido únicamente ese factor el que ha contribuido al incremento del español, que durante este curso escolar 1956-57 cuenta con más de 120.000 alumnos en las escuelas del Estado, con unos 40.000 en los colegios libres (religiosos) y bastantes millares aún en los colegios y academias particulares. Esta implantación obedece a que los franceses comienzan a descubrir un nuevo mundo, lleno de novedades para ellos y que hasta recientemente ignoraban casi por completo.

El fenómeno es de tanto mayor interés cuando se puede decir que esta curiosidad por la cultura hispánica se ha producido al margen de toda propaganda más o menos oficial de los gobiernos franquista e hispanoamericanos, que en casi ningún caso han comprendido ni han mostrado interés por la tarea. La contribución mayor es la que han aportado, de una manera independiente, los profesores franceses de español de Universidades y Liceos, que a través del conocimiento de la lengua han llegado a interesarse y amar todo lo que se refiere a la cultura y las costumbres de los pueblos que tienen como idioma el español. Y una importantísima ayuda, un gusto y una pasión por los temas, han sido facilitados por los numerosos refugiados y refugiadas políticos españoles que figuran como auxiliares de la enseñanza de español en los liceos franceses. La posibilidad ahora de los viajes a España (1.900.000 franceses han estado el pasado verano allí), la cual no ofrece actualmente su verdadera y sincera fisonomía y cultura, aunque permite conocer directamente al verdadero pueblo, viene fortaleciendo ese conocimiento de lo hispánico.

Limitados los estudios hasta hace seis años principalmente a la civilización de la nación española, cada vez adquieren mayor extensión también los que se refieren a lo hispanoamericano. En el programa del curso escolar del "Instituto de Estudios Hispánicos", de París, donde se forman todos los futuros profesores franceses de español, figuran este año, además de obras españolas, y para trabajar el tema sobre "La tendencia indigenista en Perú contemporáneo": *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; *Ruta cultural del Perú*, de Luis Valcárcel, y como complemento, entre otros, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui; *Treinta años de Apris-*

mo, de Haya de la Torre; *¿Existe América Latina?*, de Luis Alberto Sánchez.

El año pasado el tema fué sobre "El Chile de los conquistadores y el de los novelistas y cuentistas chilenos modernos", con los siguientes textos: *La Araucana*, de Ercilla; *Martín Rivas*, de Blest Gana y *Chile, país de rincones*, de Mariano Latorre. Y el año 1954, bajo el tema general de "El encuentro de la civilización azteca con la civilización española visto en el siglo XX", los títulos siguientes: *Visión de Anahuac*, de Alfonso Reyes; *Cuauhtémoc*, de Héctor Pérez Martínez y *Hernán Cortés*, de Salvador de Madariaga.

Por su parte, el "Instituto de Estudios latino-americanos", también de París, centra esencialmente todas sus enseñanzas sobre temas de los países iberoamericanos. Su especialización es mayor sobre lo hispanoamericano porque está exclusivamente orientado a formar profesores competentes en todo lo relacionado con la cultura y la civilización de los países hispánicos. En los liceos, donde hasta también recientemente el conocimiento de lo español se limitaba casi únicamente a lo referente a la Península Ibérica, los alumnos, a través de algunos de sus profesores, comienzan a familiarizarse con todo lo referente a Hispanoamérica. Sin embargo, las posibilidades de esta difusión de la cultura americana son muy reducidas, según expresan frecuentemente los propios profesores de español, por la falta de facilidades y de material con que tropiezan cerca de los agregados culturales que, en principio, deberían tener esta obligación por misión. Es imposible obtener informaciones, datos, láminas, y mucho menos películas documentales, de los representantes culturales de los países americanos en que se habla el español.

Al mismo tiempo que este interés por el idioma, como consecuencia lógica, se ha extendido la difusión del libro español. Independientemente de los numerosos textos para la enseñanza de la lengua (en las antología de trozos de lectura cada vez se incluyen más autores hispanoamericanos), existen librerías españolas especializadas y bastantes librerías francesas con sección de español, en las que se encuentran tanto ediciones de Madrid y Barcelona, como de Buenos Aires, Santiago de Chile y Méjico. Esta divulgación del libro en español se ha realizado también al margen de toda propaganda oficial u oficiosa, y esencialmente también por refugiados políticos españoles, en los que ha recaído la labor efectiva de cultivar la continuación del pensamiento español.

Evidentemente, se observa todavía una cierta tendencia rutinaria en bastantes profesores franceses, que siguen rigurosamente fieles a los autores que estudiaron para su entrada en el profesorado, y que no han pasado todavía de Pereda,

Palacio Valdés, Juan Valera, Pardo Bazán, y hasta Ricardo León y Concha Espina; que publican en los "trozos escogidos" cuentecitos de *Blanco y Negro* o de Palomero, Trueba y otros de los que no hay un español que ahora los lea. Pero las nuevas generaciones se expresan con un criterio más moderno y manifiestan su mayor atención hacia la generación poética española de 1926. No obstante, los autores hispanoamericanos son en general bastante desconocidos por casi todos. Esto explica que en los numerosos temas de español que fueron sometidos para los ejercicios de junio y julio, y que se han publicado en los *Annales du Baccalauréat*, de autores hispanoamericanos sólo figuren trozos de Bartolomé Mitre, Enrique Larreta, Sarmiento, Rubén Darío, José Vasconcelos y Francisco Luis Bernárdez. Y de los novelistas españoles de después de 1939, sólo Ana María Matute; elección bastante arbitraria y que no obedece a criterio selectivo alguno. El impulso dado en el "Instituto de Estudios Hispánicos" es principalmente obra del gran maestro hispanista Marcel Bataillon, siempre muy al tanto de todo lo que a la cultura hispánica se refiere.

Esta difusión del español y del conocimiento de lo hispánico se manifiesta igualmente en el plano de la edición francesa. De los autores de lengua española, tienen actualmente la preferencia, de versiones en francés, los hispanoamericanos, siendo pocos los españoles del interior que son traducidos, a excepción de Cela y Gironella. En primer lugar, merece destacarse la labor realizada por Roger Caillois en la colección "La Croix du Sud", de la editorial Gallimard, en la que han aparecido traducidas al francés obras de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Ernesto Sabato, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, Adalberto Ortiz, Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos,

etc. Algunas editoriales han publicado obras de Neruda, Gálvez, Payró, Eustasio Rivera y otros. Y, paralelamente, el libro de láminas comienza a presentar en bellas imágenes las fisonomías de países hispanoamericanos. En este aspecto, por la mayor posibilidad de comunicación, los libros de ilustraciones sobre España que se editan en París llegan a una perfección notable, que está muy lejos de lograr la edición ni la fotografía españolas. Los últimos aparecidos, *Espagne*, de Dominique Aubier y Tuñón de Lara, y otro de lujo, también de Dominique Aubier, con láminas en colores, sobre las corridas de Pamplona, honra la edición francesa e ilustran la España eterna.

Finalmente, este interés por lo hispánico encuentra eco en las revistas literarias francesas, pero en un sentido más profundamente humano, o si se prefiere diremos que literario-político, puesto que se trata de valorizar lo que la cultura aportó antes de 1939 y lo que la situación actual supone de regresiva en todos los sentidos. La revista *Temoins* ha publicado un número extraordinario sobre España, con colaboraciones de Albert Camus, René Char, Georges Navel, J. J. Morvan y otros escritores franceses y españoles emigrados. La revista *Esprit* ha editado un excelente número doble extraordinario, especialmente consagrado a España, también con la colaboración de escritores franceses y emigrados españoles, mereciendo destacarse entre éstos los artículos de Murcia, lector de español de la Sorbona, sobre las actuales generaciones literarias españolas, y el del psiquiatra Tosquelles sobre el psicoanálisis de las corridas de toros. La revista *Les Temps Modernes* anuncia también para el próximo mes un número especial sobre España.

París, octubre 1956.

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

Los artículos publicados bajo firma son de la responsabilidad de sus autores.

Precio de venta \$ 1.00

EL DIRECTOR DE «TEATRO DEL PUEBLO»

MANUEL DOMINGUEZ SANTAMARIA

RESPONDE A NUESTRA ENCUESTA

a) ¿Cuál es el origen de los grupos teatrales independientes en nuestro país?

—Los teatros independientes son una respuesta a una necesidad del medio. Hace veinte años la actividad teatral en nuestro país era muy escasa. Exceptuando al inolvidable Carlos Brussa con su trashumante compañía por los pueblos de la República, no había elenco nacional estable, capaz de ofrecer un repertorio digno. De vez en cuando se veía algún buen intento de teatro, alguna aparición fugaz, pero nada orgánico. Así lo que se veía en nuestros contados escenarios —casi tan contados ahora como entonces— eran algunas compañías rioplatenses de teatro menor, de dudoso o deleznable gusto y, de tarde en tarde, algún elenco extranjero, de paso. De tanto en tanto algún Quijote, como Héctor Cuore, lanza en ristre, hacia una heroica irrupción por los escenarios del país, munido de algunos títulos de jerarquía y de muchos propósitos nobles, pero... era difícil quebrar, solo, sin ayuda alguna, la modorra general del medio.

A nosotros que teníamos unas tremendas ganas de hacer teatro y la cabeza llena de las ideas de Romain Rolland, nos tocó empezar. Eso fue difícil, pero fue necesario. Luego fueron apareciendo otros grupos.

b) ¿Qué interpretación tiene para usted la expresión «Teatro del Pueblo», con que se distingue el grupo escénico que dirige?

—Un teatro para el pueblo, eso es todo. ¿Cuál? El de la verdadera obra de arte. La obra de arte contiene los elementos ideales para el ensueño del hombre —el mundo ideal— e ilumina con su mágica luz el camino de su liberación; eso es lo que teníamos que ofrecer al pueblo. Y, en el plano inmediato: un teatro accesible, espiritual y económicamente, formado con libertad absoluta de repertorio y elenco, con el pensamiento puesto en nuestra gente y en nuestro tiempo. No otra cosa buscaba, en esencia, Romain Rolland con su «Teatro del Pueblo».

c) ¿El concepto «independiente» implica necesariamente el de «no profesional», como corrientemente se interpreta en nuestro medio, o existe otra acepción en que «independiente» y «profesional» no se excluyan?

—El concepto independiente no implica en modo alguno el de «no profesional»; implica el de «no comercial», que es cosa bien distinta. Hacer arte, supeditar a este propósito toda circunstancia material, sea en el plano profesio-

nal o en el «amateur», y no al revés...

d) ¿Puede interpretarse al grupo escénico independiente como un ciclo de preparación para el profesionalismo?

—Al grupo escénico independiente puede interpretarse como un ciclo de preparación hacia el verdadero teatro de arte. El profesionalismo es un camino para ello. No entiendo por qué alguna gente mira con prevención al profesionalismo.

¿Es que puede cumplirse bien una disciplina tan com-

anterior. ¿Por qué eligió «Crimen en la Catedral» de Elliot?

—Elegí «Crimen en la Catedral» por la misma razón que antes elegí «El Alcalde de Zalamea» o «En Familia»; esto es; porque se trata de una verdadera obra de arte, con un estremecimiento y un mensaje. La obra de arte lleva en sí los elementos que apuntan a la solución de los problemas humanos expresados en sus más altas aspiraciones y en su más alto lenguaje. En ella están escondidas las más secretas motivaciones del alma humana.



UNA ESCENA DE «CRIMEN EN LA CATEDRAL»

pleja y difícil como la del teatro sin que le dediquemos lo mejor de nuestro tiempo y de nuestro esfuerzo? ¿No pasa lo mismo con las demás disciplinas? ¿Se sienten cómodos, acaso, el pintor y el músico que se ven obligados a cumplir un horario de oficina nada más que para poder subsistir físicamente? ¿No preferirían poder dedicarle todo su tiempo a su vocación? Pues lo mismo ocurre con el intérprete de teatro.

e) Entre las distintas clasificaciones que suele hacerse con las obras de teatro (poético, realista, social, etc.) ¿siente usted alguna preferencia que determine su elección y deseo de poner una obra en escena, o son conceptos de otro orden los que le mueven?

—A hacer teatro me mueve un ansia de perfección del hombre; a su servicio pongo una vocación personal. No siento predilección por ningún estilo en particular. Al servir la obra de teatro se sirve el estilo que está determinado en ella; esa es la misión del director. Si él ha superado o no la sujeción a un gusto o estilo particular, eso es un problema de madurez personal. El director tiene que llegar a ser, en arte, un adulto. Claro, nadie llega a ser adulto en arte, pero lo importante es aspirar...

f) Como ejemplo concreto de lo

traje del alcalde o el desbordado lirismo del habla; importa saber si de la hermosura de aquel pueblo trasciende alguna ejemplaridad para el nuestro; si la vara que emplaça por igual al noble y al villano es la que mide a los hombres de nuestra sociedad. Importa saber si su acento es universal y si su grandeza prevalece.

g) En el plano nacional, ¿a qué atribuye usted la proliferación de grupos teatrales independientes en los últimos años?

—Nuestro pueblo —el pueblo en general, no sólo el público aficionado— ha empezado a tomar verdadero contacto con el teatro desde la aparición de los grupos independientes y de la Comedia Nacional. Antes no había actividad escénica estable, regular, que lo permitiera. La creciente corriente de público hacia el teatro y el incremento de los grupos independientes responden al mismo fenómeno: un despertar general, un requerimiento renovado de un pueblo joven y ávido.

h) ¿Cree que la existencia de múltiples grupos de representación puede influir efectivamente en el resurgimiento de un auténtico teatro nacional contemporáneo?

—Estoy seguro de ello. Cuando el autor nacional sepa que sus obras pueden ser representadas con dignidad, se sentirá estimulado en su tarea. Cuando el público sepa que el autor habla de él y para él; que sus inquietudes, sus ansias, su modo de ver y soñar la vida son interpretados por el autor y presentados adecuadamente sobre el escenario, se convertirá en fervoroso espectador y, así, en un colaborador eficaz en el proceso de la creación.

Pero el autor teatral tiene el deber de conocer a su pueblo profundamente, que es un modo de conocer a la humanidad total. Así también podrá aspirar a ser conocido profundamente.

Viene de la página 7
DRAMATICA NO EXISTE MAESTRO MAS GRANDE QUE CHEJO EN LA CREACION DE ESOS PERSONAJES SECUNDARIOS. DE ESOS «GRANDES PEQUEÑOS SERES»; SE COMPRENDE, ENTONCES, QUE, SI NO SE DISPONE DE GRANDES ACTORES PARA INTERPRETAR LOS PEQUEÑOS PAPELES, ES PREFERIBLE ABSTENERSE DE PONER EN ESCENA A ESTE AUTOR». Baste decir que nada demuestra que «El Galpón» debiera abstenerse.

Bélgica Castro (Masha), colaboradora procedente del Teatro Experimental de la Universidad de Chile; Olga Cerviño (Olga). Federico Wolff (Ferafont), Jorge Curi (Kuligin), Juan Manuel Tenuta (Chebutikin); para sólo citar a quienes a nuestro juicio se ajustan más notablemente a sus personajes, encabezan un verdadero equipo cuidadosamente dirigido por Atahualpa del Cioppo. Este último, teniendo en cuenta la poca profundidad del escenario en que actúa «El Galpón», y las torrenciales entradas y salidas de personajes

que implica la obra, ha resuelto casi siempre con acierto el movimiento escénico.

La escenografía, modesta, cumple bien su misión de crear el ambiente y facilitar los movimientos de los actores. Sin que implique desmerecimiento, puesto que estamos ya pisando terreno económico, cabe señalar una excesiva utilización de cortinajes, que se debe seguramente a un propósito, a nuestro entender excesivo, de sobriedad. Creemos que un poco de papel pintado, sobre todo en el cuarto acto, pudo mejorar la escenografía. La decoración pintada no implica «naturalismo». Puede y debe ser imaginación y expresión escénica. Recuérdese el «cuarto de los niños» de «El jardín de los cerezos» en la puesta en escena de Barrault, cuando en el cuarto acto, totalmente desierto durante algunos segundos, se convierte en el mejor intérprete de la obra.

Pero ninguna observación hace verdaderamente sombra a este espectáculo con que «El Galpón» se sitúa en la primera fila del éxito en esta temporada.

Escribe
J. CARMONA BLANCO

Teatro en Montevideo

«LAS TRES HERMANAS» Un éxito de «El Galpón»

Obra de Antón Chéjov. Representada por «EL GALPON»; dirección Atahualpa del Cioppo.

Chéjov es el autor que lleva a escena los pequeños hechos cotidianos. Esta afirmación que a primera vista puede parecer diminutiva, es sin embargo el secreto de una técnica teatral espontánea de Chéjov, que le condujo a la creación de varias obras imperecederas. A través de los pequeños hechos que en cada minuto ponen en marcha nuestras palabras intrascendentes, los personajes de Chéjov, todos aparentemente sin importancia, van adquiriendo realidad teatral hasta desembocar en una de las más bellas expresiones dramáticas.

El de Chéjov es un teatro costumbrista y psicológico en partes iguales. No hay en él verdaderamente argumento, ni protagonista, ni dinamismo dramático; hay personajes, «sólo» personajes que dialogan o se callan al mismo ritmo que la vida. Ese es el drama. Como se ha señalado repetidas veces, en el teatro de Chéjov valen tanto los silencios, siempre significativos, de los personajes como lo que hablan. El diálogo, en este caso, no trata de explicar nada más que la mera relación circunstancial entre los personajes. Cada uno de ellos es sobre la escena una especie de naufrago solitario que procura expresar con todos sus medios su propia realidad.

Acaba de comenzar nuestro siglo XX. Rusia, país agrícola, latifundista, política y tradicionalmente regido por una monarquía de corte despótico, ha permanecido al margen de la revolución industrial de Occidente. Ese quedarse atrás implica la ruina económica de la aristocracia, decadente ya en espíritu, inteligente, capaz de darse cuenta y comprender su ruina; incapacidad a causa de siglos de inactividad y aburrimiento para reaccionar ante la catástrofe inevitable. Sabe compadecer ya la desgracia del mujic, pero no puede mover una sola mano para explotar cualquier fuente de riqueza que la salve de la ruina. La aristocracia rusa de comienzos de siglo es el más nihilista de los nihilistas rusos. Romántica, refinada, procura combatir su tedio consumando su ruina con frecuentes viajes a París.

Rusia no pudo ser un país de artesanos capaces de dar origen a una burguesía. La que se insinúa, de origen mujic, no se mueve tanto por espíritu de empresa como por el de envidia y desquite. Trae el ímpetu que otorga la costumbre de trabajar, amalgamado a su ignorancia, sordidez de sentimientos y mal gusto consuetudinario. El mujic que en Rusia insinúa a la burguesía no pretende revolucionar la sociedad en que vive. Desea ocupar el puesto de su señor, a quien desprecia desde que aquel le compadece, a quien odia por el recuerdo de humillaciones recibidas.

Algunos años después de la muerte de Chéjov la revolución barrerá con todo. Por su parte y casi de inmediato leninismo, trotz-

kismo y stalinismo barrerán además con la latente posibilidad de emancipación que existía en ciertas capas de la sociedad rusa. Si hoy en Rusia fuese posible un Chéjov, nos mostraría en la escena los pequeños hechos cotidianos y crueles de la burocracia aristocratizada.

«Las tres hermanas» se mueven dentro de este cuadro histórico, son parte integrante de él. Representan la aristocracia clarividente de su destino, que intenta superar su decadencia espiritual, su tedio, su inutilidad, por medio del trabajo. Fracasas lentamente, al ritmo

impotente de sus vidas y entre dolores de cabeza. Chéjov insiste en ello: Una sociedad cuyos individuos se quejan permanentemente de dolores en la cabeza es una sociedad en decadencia. Tusenbach, el barón de origen alemán, quien se decide a incorporarse a la burguesía, sucumbe, antes de lograrlo, a su último residuo aristocrático: acepta un duelo de honor en el que perece. Chebutikin, el médico del ejército, embrutecido espiritual y profesionalmente por la inactividad y el ocio, representa el límite de la decadencia. Busca finalmente su escapada en el alcohol y pro-

cure razonarse la inexistencia de la realidad. Uno a uno, todos los personajes de «Las tres hermanas» son seres frustrados. Sólo Natalia, la mujic elevada a la condición de burguesa sabe lo que quiere y lo logra con grosera crueldad.

La representación que «El Galpón» ofrece de «Las tres hermanas» es sencillamente excelente. Puede asegurarse que se trata del mejor espectáculo ofrecido en Montevideo en lo que llevamos de temporada teatral; incluida, por supuesto, la Comedia Nacional. Después de esta representación de «El Galpón», ya no es posible moverse sobre distintos planos para enjuiciar a los independientes. Al menos en lo que se refiere a interpretación.

Galina Tolmacheva, en el prólogo del «Teatro Completo» de Chéjov —Ed Sudamericana—, expresa: «EN TODA LITERATURA Pasa a la Pág. 6

«EL ZOO DE CRISTAL» en «Taller de Teatro»

Obra de Tennessee Williams, representada por «Taller de Teatro», bajo la dirección de Juan José Brenta.

Williams ha sabido captar los aspectos dramáticos de cierta situación norteamericana. Ha sabido también, lo que es más importante, trascenderlos hasta una manifestación teatral, cuya técnica domina. Es sin embargo dudoso que lo haya logrado otra vez mejor que en su primera obra: «El Zoológico de Cristal».

La amalgama de aventureros y colonizadores que se desparanaron primero y poblaron después la América del Norte, crearon, por reflejo de un mundo viejo que traían consigo, una especie de aristocracia. Puritana, ñoña y provinciana, que se afincó con más profundas raíces en el Sur, desde cuya situación geográfica ha venido defendiendo, todavía hoy, sus malentendidos privilegios contra un Norte técnicamente progresista, mecánicamente democrático.

El triunfo económico de los norteamericanos no sólo ha implicado la ruina de la aristocracia sureña, sino un dramático proceso de asimilación de los sujetos que la han integra-

do, o sus descendientes, a los conceptos que rigen la vida moderna —niveladora, standarizante, mecanizada— norteamericana.

La lucha por el éxito, que tan práctico y concreto sentido tiene en un newyorkino, posee, para la mente de esos sujetos en trance imposible de asimilación, un contenido romántico, soñador y bíblicamente poético. Son seres inevitablemente frustrados, con características típicas: nostalgia de otros tiempos, de otros lugares, de otros conceptos. Son seres singulares, raros en un medio que rechaza lo raro y lo singular. Un medio que es otra rama de un mismo tronco, al que sólo procura podar lo que no se convierte en práctico. Son seres que viven atormentados por el temor de descender un peldaño más; que procuran convencerse retóricamente de su integración al medio que los absorbe —La Madre del Zoológico de Cristal—, personaje singular y desarraigado, se asusta cada vez que en su presencia se pronuncia la palabra «rareza», pero lo hacen soñando.

Entre el sujeto en proceso imposible de asimilación y el nuevo medio, hallanse unos seres crono-

lógicamente intermedios: los hijos de aquel. Viven en permanente tensión dramática; tironeados de un lado por el concepto romántico de la vida que han recibido en el hogar, del otro por el mecanismo de una vida exterior que les exige uniformidad y rendimiento. La única salida es la huida. La huida de uno y otro mundo, mas a fin de cuentas descubren que no es sino una forma más de la infelicidad. La típica característica del ser frustrado subsiste: nostalgia.

Lo que antecede es la atmósfera dentro de la cual se mueven los cuatro personajes del Zoológico de Cristal, de Tennessee Williams.

La puesta en escena que Juan José Brenta ha realizado de esta obra con los elementos de «Taller de Teatro», se apoya sólidamente en la magnífica interpretación que Nelly Goitiño hace de «la Madre». Puede muy bien hablarse de creación. A través de su intensa intervención —los otros tres personajes giran prácticamente en torno a ella, no sólo a causa del contenido de la obra— Nelly Goitiño va extrayendo su personaje con extensa gama de matices, que no parecen sin embargo agotar sus posibilidades de actriz.

«El Hijo» es evidentemente un papel de excesiva responsabilidad para el joven actor Luis A. Berriel, quien, pese a todo, gracias a la visible dirección de Brenta, da la réplica necesaria, aunque sin lograr proporcionar la medida de su concentrado personaje.

Elsa González (La Hija) y Leonel Etchegorry (El Candidato), completan el reparto con discreción y ajuste, luciendo ambos en la principal escena de sus intervenciones.

La escenografía de E. Thompson, no sólo resuelve correctamente las exigencias de la obra, apoyada por precisos efectos de luces, sino que posee una belleza que da relieve a la representación. La habitación familiar parece verdaderamente flotar entre la callejuela oscura y el firmamento.

Concluyamos diciendo que la laboriosa construcción de la sala de «Taller de Teatro», y esta primera representación de tan positivo saldo, es mucho más que una promesa de futuro, de este nuevo grupo independiente.



ALFONSO REYES EN SUS OBRAS COMPLETAS

"... la publicación de mis Obras Completas, permitiéndome así realizar el ideal de toda carrera humana, de toda verdadera conducta, que es el acercarse a la Unidad cuanto sea posible, venciendo así el asalto constante de la incoherencia y de los azares que por todas partes nos asedian, y dando así un nuevo estímulo a mi trabajo en el crepúsculo de mi vida."

Estas Obras Completas, pues, nos dan la imagen de un crear humano consciente orientado hacia la plenitud. Consciente de lo que es el vivir con sus azares y sus limitaciones, con sus fuertes apetencias y sus fuertes desmayos; con la clave secreta, en fin, superficial o profunda, de cuanto le llega o le falta a lo que vivimos. Ante ellas, y aún ya conociéndolas en gran parte, invade al ánimo la sugestión de leerlas como si fuese por vez primera. Estoy seguro de que ha de ser ésta la mejor manera de contemplar esa cercanía a la Unidad, ideal de toda carrera humana, que Alfonso Reyes siente como estímulo para su trabajo. Si antes fui lector ocasional de sus libros, cada vez más entusiasta a medida que mejor los iba conociendo, espero asistir ahora a lo que él mismo vislumbra en el crepúsculo de su vida: una sola obra que, a través de tiempos, lugares y circunstancias diversos, se ha manifestado con el ritmo del propio vivir. En su amplia perspectiva, inmensa como el mundo, podremos desentrañar lo que éste le ha transmitido con voces de humana sabiduría.

Sin duda que es un artificio emprender así la lectura de un autor, haciendo de cuenta que lo leemos por primera vez sólo porque estamos frente a sus Obras Completas, pero no deja de ser una fecunda ficción por cuanto ahora es la obra de una vida lo que se nos entrega, y ésta en verdad se ofrece con el atractivo de cosa ya terminada, que, sin embargo, hay que descubrir paso a paso. Otro modo de conocerla, creo, no tendría valor, o por lo menos no sería lo que ahora sugiero, porque ella es la historia de una empresa cuyo lema podemos encontrar en aquellos versos de Goethe:

Gris, caro amigo, es toda teoría,
y verde el árbol de oro de la
(vida;

empresa de contacto y conocimiento de todas las superficies del mundo, haciendo de ellas materia nutricia de la existencia y del crear artístico.

Dos caminos, por consiguiente, para todo lo que sea mundo: uno inmediato, que proviene del encuentro directo con las cosas; el otro hace de ellas recurso para la creación de un lenguaje incesantemente renovado. Este último es la transmutación de tantas horas, de tantos días dispersos, de tantos ecos dispares, en una sola conciencia del tiempo vivido, en un solo idioma; y todo esto expresado con palabras de humano entendimiento, con palabras para todos. ¿No es acaso el ideal de nuestra vida lograr que el mundo, con sus marañas y laberintos, con sus sombras amadas u odiadas, se contenga entero en nuestro corazón y cante desde allí con claras palabras? Rea-

lizar ese ideal parece haber sido el objetivo fundamental de Alfonso Reyes. Es necesario seguirlo en su proceso, comprobar qué caminos siguió hasta el fin y cuales hubo de abandonar a poco de conocidos o iniciados. ¿Necesario? Sí, a nosotros nos hace falta el conocimiento, sobre todo al que mira con ojos igualmente curiosos el latir del mundo y las creaciones espirituales. En este sentido Alfonso Reyes es el maestro por excelencia. La materia y las formas artísticas han encontrado en él el testigo. En esta época en que miramos tan poco a nuestro alrededor creo que hace falta volver los ojos a esta arte poética y vital que es la obra del tan bien llamado mexicano universal, no sólo para admirarla como modelo literario, sino principalmente porque se nos ofrece como existencia. Arte de existir, podría llamarsele.

I

"Este primer tomo se limita a mi primera etapa mexicana, antes de mi salida a Europa, agosto de 1913. Recoge exclusivamente la prosa. Los versos ocuparán un volumen posterior, que ha de organizarse en torno a mi OBRA POÉTICA, recientemente publicada." "El presente libro se sitúa, pues, en la ciudad de México y abarca desde febrero de 1907 (la ALOCUCIÓN preparatoria) hasta enero de 1913."

Este primer tomo está dividido en tres partes: *Cuestiones Estéticas*, *Capítulos de Literatura Mexicana y Varia*. *Cuestiones Estéticas* fue el primer libro de Alfonso Reyes; se publicó en París en 1911 con un prólogo de Francisco García Calderón. Se inicia con la sección *Opiniones*, con un largo y maravilloso ensayo de 1908 dedicado a Pedro Henríquez Ureña: "Las Tres Electras del Teatro Ateniense". Dice de la Electra de Esquilo: "quien tal haya leído repetidas veces, si tiene la virtud de sorprender el nuevo matiz de impresión que a cada nueva presencia provocan las cosas conocidas de antes..." Esto es importante; nos revela al que está atento a los matices insospechados que guardan las cosas ya conocidas. El Alfonso Reyes de los veinte años, al mismo tiempo que ve en las Electras de Esquilo y Eurípides "toda la admirable complicación de las cosas del mundo", sabe o siente que esa complicación admirable está a la espera del que sobre ella concentre amorosamente su inquietud. En la Electra de Esquilo alienta el "poder trinitario de la emoción, ya tremenda, ya melancólica o bien jovial;" este "es el más hondo secreto de la belleza inefable de Electra". No nos perdamos las palabras; cada una tiene su justo lugar. El ha sabido penetrar en la hondura secreta donde reside la belleza inefable. Esta consiste en una emoción con triple poder. El mundo tiene una complicación admirable, es cierto, y cuando se encarna en un ser femenino como Electra se esconde misteriosamente bello en la hondura de un secreto que escapa a las palabras, pero que puede ser aludido y revelado por ellas. El mundo entero participa en la naturaleza del personaje, es uno con él y de ahí la excelencia de la tragedia antigua.

"Nuestros dramas de hoy son estrictamente humanos, pero no así la antigua tragedia. Hoy, cuando la Naturaleza no participa ya del dolor humano, cuando puede Emerson decir: 'hemos venido a perturbar el optimismo de la Naturaleza'; hoy que el dolor humano es concentrado, íntimo, individual, y se acrece con el suplicio del aislamiento y se desespera con la indiferencia de las cosas; cuando los latidos del corazón de la tierra no se nos comunican ya por la sangre, como a los árboles por la savia, apenas hallaremos dramas en que las fuerzas naturales vengan a complementar la tragedia humana, sirviéndola de proyección magnífica. Pero en la tragedia antigua hay el reflejo de la tragedia universal. La fatalidad de Edipo contamina a toda una comarca, y sus huesos sagrados, más tarde, desde la tumba, abonarán la glo-



ria de Atenas. (...) Así los antiguos compartían su duelo con el mundo, y así la tragedia tenía carácter universal en el más profundo sentido." Esta preferencia de Alfonso Reyes por las literaturas clásicas, sobre todo la helénica, desde el comienzo de su carrera literaria, señala de por sí una actitud ante los seres y el mundo análoga a la comentada. El ser del hombre no es valioso, o mejor, no es tal, si pretende que su existir consiste en la exclusión de todo lo que no sea él mismo. Para Alfonso Reyes la mayor autenticidad como vida en sí y como creación se da cuando naturaleza y espíritu están integrados. Dice en su comentario "La Cárcel de Amor de Diego de San Pedro, novela perfecta": "Las obras más altas de la humanidad son ya, para nosotros, aquellas en que palpita todo un ser, con su personalísimo aliento y su misma vida: porque todo es efímero, sino lo que tiende a la íntegra manifestación, sino lo que tiende a la expresión." Con esto parece decirnos que los idiomas del mundo son desentrañados en su sentido o en su secreto cuando se hacen forma artística, cuando son expresados en una visión del mundo que gana en riqueza y unidad cuanto mayor es la multiplicidad de aquéllos. Lo efímero de las cosas puede haber sido tal como manifestación aislada, pero no desde el momento en que es tomado como materia de arte. Los instantes fugaces son la trama de la temporalidad, y las mejores obras del hombre han sido

aquellas que nos los han mostrado enriquecidos por una esencia nueva. Desde el momento en que esto ocurre dejan de ser el fatal despenadero de las cosas mortales, porque si bien no nos dan un día más de vida, un segundo apenas, ni retrasan lo que hacen de nosotros seres que vamos a morir, en su nueva naturaleza están nimbados por la belleza de lo eterno, y con el goce y el paladeo de la eternidad se apacienta nuestro espíritu. Lo efímero, lo menudamente cotidiano y transitorio es materia prima de la vida, y es también la sustancia que nos hace conocer cómo se viene la muerte tan callando. Pero este conocimiento ya tiene algo en sí de noble y fecundo, y cuando se transforma en el centro de una preocupación artística y se expresa como arte pierde la ciega fatalidad que le dió origen. El espíritu del hombre tiene el don y el secreto de detener el instante fugaz para extraer de él otro instante; aquél se pierde, pero éste ha de tener una imponderable belleza que lo eternice. Ahora bien, de todas las obras que el hombre hace la más necesitada del río de las cosas temporales es la novela. En ella deben intervenir necesariamente los fugaces detalles del vivir cotidiano, pero no inconexos, ya que sólo tendrán razón de ser si están integrados para expresar la existencia del héroe y de los personajes. Por eso son en realidad las sustanciales columnas del mundo novelesco.

Creo que es ésta la concepción de que parte Alfonso Reyes en el primer trabajo en que se ocupa del tema. Lo esencial es que en el fondo su mayor preocupación es estudiar y narrar el encuentro del hombre con el mundo. En esto se enfrenta con la aventura de otros creadores y con la suya propia.

De esta época son fundamentales los trabajos: "Sobre la estética de Góngora" (enero de 1910) y "Sobre el procedimiento ideológico de S. Mallarmé" (octubre de 1909). La notable conferencia en que se ocupa de Góngora es posterior a su estudio de Mallarmé, así como a otros ensayos de las *Cuestiones Estéticas*, aunque los preceda en el libro; pero es que la distribución obedece a un orden especial. Los ensayos se suceden según lo que van trayendo de nuevo. Aún cuando tratan de temas diferentes están ubicados de manera que el lector pueda configurar con ellos un mundo entero y armonioso. ¿Qué mejor que empezar con Góngora si éste fue el poeta que transmutó en palabras los ruidos y colores del mundo? Un claro designio debemos hallar en los temas que ocuparon la atención de Alfonso Reyes y en el orden que éste les asigna en su primer libro. "... A Góngora le ayudaban su pasmosa facultad proteica y su facilidad para cambiar el humor de una poesía a otra: era infinito su caudal. Su alma cordobesa le dió la primera sustancia de sus poesías, donde ya los ruidos y los colores del mundo —patrimonio éste heredado tal vez a la ardiente inspiración de los árabes— buscan sus más elocuentes formas a través de las palabras". "Como ruido y como color se le acerca el mundo, y como ruido y como color lo traduce; ..." "Porque Góngora, en verdad, se empeñó en retratar con

Panorama Teatral de Montevideo

● **TEATRO DEL PUEBLO.** — El conjunto al que podemos llamar decano de los cuadros independientes de nuestro país, hállese 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 Cioppo, 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 Hockwalder, que dirigirá Juan José Brenta, lo que se hará dentro de breves días. Esta obra de Hockwalder 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 organizase, 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 cascabeles", 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 fué 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 Caviglia. 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 manifestada costumbre Barea se encontraba el 18 de Julio de 1936. Su punto de vista habrá ciertamente complacido a ingleses y anglófilos que suponen, faltos de mejor información, que cada español es un torerillo cruel que se complace en despararrar 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 tiende a 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 gazmoñería 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 insistentemente, 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 fue 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

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 aparezca 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 vigencia 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 M

entonces la más sangrienta de las guerras civiles. Trátares y después de un período de represión, España vuelve a empobrecida, agotada. Peor todavía: sometida. Esa era la realidad frente a la nueva generación.

Como la de 1898, se inicia bajo un signo: la terminación de la guerra y el comienzo de la corrupción general. Dominantes a las corrientes corporadas muchos escritores distinguidos por sus proezas en el período de la guerra civil. Desde la tibia la misma España ofrece un espectáculo: una tipicamente fascista cultura política un núcleo de neta inspiración. Por eso impone una censura a la circulación de pensamiento y alude con las "perversiones" de los hombres y el intelecto cotidiano. Todavía recién nunció Franco un visos condenando las ideas de pensamiento foráneo, una asfixia que da lugar a la literatura española.

CRISIS ESPIRITUAL Y CENSURA

En la mayoría de los novelistas españoles frente a la situación del país carecen de coherencia y precisión, de seriedad. Partieron de una analogía a la de 1898, premisas ni la inspiración mismas. Su visión de la crisis es desesperada, pero más que una obra la mayoría de los novelistas, una pintura, bargo, es perceptible en esa obra una hembra en un fondo de repugnancia y vive y ante cómo se vive.

Si tomamos media docena de los escritores nacidos hoy en España pertenecientes a ellas elementales que evidencian de crisis. La contradicción de la fusión son sin duda algunos más evidentes de crisis. Los temas poéticos cursiona con una frecuencia la novela española demuestran una irresolución hacia la denuncia de desesperado. Recuerdo el furor primitivo de la generación. Pero las circunstancias producen y desarrolla indole, revisten otros oponen particulares. La Censura, una censura implacable, se encadenadamente de cercenamiento de los que se atreven a irse lejos con su pluma.

Los novelistas españoles renuncian de otros escritores del mundo porque el conflicto vital tiene un

La Novela Española Actual Tema y Limitaciones



Dibujo de Urruchúa

★ 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 período de la lucha civil. Desde la terminación de la misma España ofrece un curioso espectáculo: une a un Estado típicamente fascistas 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 incursiona 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 sólo 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 en 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 libro 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

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 ram "verídica y verisimos despuntes

Mañanas en el papel pero sí 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.

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 separarse del amor a quien lo ha probado".—

Nos dice Guillermo de Poitiers que haré 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 cómo 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 presuponer 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 estremecedor de una riente 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'ai auzidas e
(que vei,
qu' una domna s'es clamada
(de sós 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. Estos le impiden acercarse, 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 cobla 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 consciente, 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 desnudarse 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,

(Sigue en la pág. 16)

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

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 consubstanciación con la poesía que ésta, en ocasiones, gobierna su mente llevándole por vecindades 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 entrevero?
De trapiés en trapiés, de barro en barro.
.....
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.
.....
(Soliloquio)

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
Nombrrumorsoloído cádadía aciegas
Si se aleja y así en grandes rondas
Enarbolá un canto un ademán centella

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

En "Soliloquio" 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.
Héla 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 ruedo
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.

"Existir" es un poema escrito con los ojos y murmurado para los oídos del silencio. Cunha construye sus sonetos a la manera de Góngora, Quevedo, no mostrando originalidad en esto. ¿Importa, realmente? El problema de la originalidad, que tan entusiasta y olfatoriamente suelen rastrear los lebreles de la crítica para llevarse al fin (flaco mérito) algo entre los dientes, nos tiene sin cuidado.

También así parece comprenderlo Cunha, con humor, cuando en la página 75 dice:

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, teniendo 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 poemática 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 indole misma de la filosofía que alienta, no eslabona 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-

Pasa a la Pág. 14

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 devuelve 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 cagatintas, 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 adulón. 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 morirme". 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 versificada 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 él 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 vívida 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 mecanicismo 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 Darío 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.

ARTE Y ABSTRACCION

viene de pag. 17

pintor superrealista como Dalí. Dalí 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 período. 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 período, 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 período. 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 otras 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 sico-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 sico-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 pág. 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

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

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 palpitación 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 sórdida 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 incursión desahogada por una geografía sórdida 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 potsguerra la miseria carece de desesperación. Por lo menos se nutre de elementos que palian 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 propicia 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 ÚLTIMAS HORAS, pasando por LOLA ESPEJO OSCURO, de Darío 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, sórdida, 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 otras 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 solo 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 satisfecha 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 peligrosa 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 discurrir en los años más turbios 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 nota 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 "participis", 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 Ateneo
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 Carácter Neurótico

CIORDIA Y RODRIGUEZ

3 Obras de Guillermo Díaz Plaia:
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 fadat,
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 ensoñación 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. Escurririzo 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 aborrezco, 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 necia 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 jugador; 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 lo 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, en 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 sicología 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 superarse 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 diferenciada 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 diferenciada, 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 período 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-

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 Africa 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.

En mi libro "Arte y Sociedad" he sostenido que este arte simbólico, que se separa gradualmente de la imagen inmediata y de las asociaciones emotivas del objeto, pierde inevitablemente su vitalidad y declina. No repetiré la abrumadora evidencia que la historia del arte ofrece en apoyo de esta teoría. Creo sin embargo que será útil anotar aquí una aparente excepción muy bien representada en

mana; y en tanto que intelectual, expositor de ideas, 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.

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 conciencia, 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

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

el arte Bizantino. Seré el último en negar el supremo relieve estético de ciertas representaciones simbólicas de Cristo o de la Virgen que encontramos en los mosaicos y manuscritos ilustrados de ese período. Pero me atrevería a sostener que en dichos casos el artista no estaba en absoluto usando un símbolo como representante de un concepto genérico. Estaba en verdad tratando de representar, con todo el temor emotivo que tan atrevido propósito implica, la forma superhumana y facciones del rostro de Dios. Sólo precisamos observar cómo la representación de la Virgen degeneró, en manos de un tipo de artista más racional o más comercial, para tener esta verdad confirmada.

Con el acrecentamiento de la racionalidad y un tipo lógico mental, el arte tendió a convertirse en una actividad más y más diferenciada. Fué hasta no hace mucho, como en los tiempos primitivos, una actividad identificada con la vida misma, tan aceptada y natural como cualquier otra actividad práctica. Se ha convertido finalmente en una actividad especializada que se dirige sólo a una minoría. En el mismo sentido, el razonamiento o actividad intelectual se ha desarrollado al margen de la vida normal de la humanidad, y llegado a ser una actividad especializada dirigida a una minoría. Durante el siglo XIX fué posible a un filósofo como Hegel considerar el arte y el intelecto como dos elementos distintos e incompatibles de la vida hu-

pasa a la pag. 14

Libros

★ Escriben:

★ Ernesto Maya (h)

★ Benito Milla

Vidal, Gore. *El Juicio de París*. 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 si conoce las reacciones del negro, tal vez sin saberlo, le cuelga a Fowler todo un cúmulo de complejos y situaciones de humillación y entrega, de tortura, de crisis de sentimientos religiosos y una candidez ultramiedosa 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 certamen 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.

MARTINEZ ESTRADA, EZEQUIEL

SABADO DE GLORIA. Buenos Aires, Editorial Nova, 1956 121 páginas. Colección Imaginación

En este volumen aparecen dos relatos, el que da nombre al libro y otro titulado: "Juan Florido, padre e hijo, minervistas". Martínez Estrada con "Radiografía de la pampa" y "Muerte y transfiguración de Martín Fierro", nos entregó una prosa clara, de sentido y de forma, ágil y vigorosa y directa. Así también lo encontramos, despierto y vivo, con tono de conferencista o profesor que se viste humanamente con sus huesos, su carne, su corazón y sus ideas, en la obra que comentaremos en el próximo DESLINDE: ¿Qué es esto? Pero frente a ese hay otro Martínez Estrada, otra prosa, alucinante, atrayente, misteriosa y en ocasiones tenebrosa, tal la de estos dos relatos y la de "La cosecha", aparecido en el N° 1 de Ficción, revista libro-catálogo. En estas notitas no tratamos de contar lo que dice el libro, cosa que ya hace y en este caso muy bien, el autor, sino de anticipar una noticia del impacto y dar una opinión. Por eso nos referimos brevemente a cada uno de los relatos.

En Sábado de Gloria se trata de las vicisitudes de un burócrata que pretende hacer uso de su licencia en circunstancias muy especiales. Sin mediar una indicación precisa, adivinamos en sus problemas una identidad aproximada a la de los conflictos funcionales-revolucionarios y planteados en la Argentina de los últimos años. La Oficina, el Banco, la sala de espera, harán hablar lógicamente de Kafka, lo creemos acertado y sin ponernos en investigadores (nos surgirán las palabras sepultureros o desenterradores) nombraremos, además, "El extranjero" de Camus, y "La hora veinticinco" del conocido naci-fasci-peron-cándido Gheorghiu.

El segundo relato es: a) una pintura de ambiente, el conventillo; b) una biografía que se desdobra, padre e hijo; c) un tema que se torna obsesivo y macabro creciendo junto a la presencia del único vecino que se presenta al velatorio de Juan Florido. Las anécdotas del Sr. B. o C. y la atmósfera del cuarto crean eso grotesco, risueño, trágico, capaz de sumar angustia, tristeza y asco para vivir las escenas de las cucarachas comiéndose el muerto y la del frasco con el "angelito", mal llamado por los vecinos "el Feto", obscenamente ridícula, colocado entre las piernas del padre y simbólicamente esperado por la carroza blanca, que al fin parte con el único todavía vivo de los tres: Juan Florido hijo.

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 Lagerlof:

NOVELAS ESCOGIDAS

Colección

ENSAYISTA HISPANICOS

P. Laín 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

DOS LIBROS SOBRE TEATRO

GARCIA LORCA EN SOLFA

La profusa edición en Buenos Aires de obras teatrales y ensayos que tienen por tema el teatro, así como la demanda que de esas ediciones se hace en Montevideo, confirman el interés despertado en estos últimos tiempos por el arte de la representación en el público rioplatense.

A continuación ofrecemos comentarios de dos de esos libros sobre teatro, aparecidos recientemente. Cada uno de ellos, en la medida de sus méritos, exponen ideas, plantean y explican problemas de interés teatral.

LA ESENCIA DEL TEATRO. —

Henri Gouhier — Ediciones del Carro de Téspis — Buenos Aires — 1956 — Traducción de M. V. Cortés.

En el prólogo se nos advierte que la definición del hecho teatral sólo puede surgir de la filosofía, "si la filosofía es reflexión sobre los primeros principios y la naturaleza de las cosas". No se trata, pues, de buscar una respuesta a la incógnita teatral desde nuestra filosofía, sino desarrollar la filosofía del teatro por estudio del mismo, como manifestación humana en sí, y hallar en esta filosofía su esencia. Típico juego de síntesis, al que Gouhier se aboca brillantemente, y en el que las tesis y antítesis se barajan con profundo conocimiento.

El teatro es el arte de crear personajes a través del drama, es decir de la acción. Drama ficticio en tanto es fruto de la imaginación del autor. Mas la ficción teatral es más ambiciosa que la literaria. No se nos pide ya que apoyemos con nuestra imaginación la existencia del personaje, se nos exige que aceptemos su realidad corpórea expresando su drama en un mundo físico; mundo en una de cuyas dimensiones se nos ha dejado abierta una fisura para que participemos con nuestra credulidad.

La esencia del teatro es el drama, la acción, con sus categorías trágica o cómica. El drama no excluye otras categorías éticas o estéticas, pero no las implica necesariamente. Es por lo que expresiones semejantes a "teatro para el pueblo", "teatro religioso", "teatro social", quedan supeditadas a sus contenidos dramáticos, efectivamente teatrales.

No hay una sola improvisación en este libro, profusamente anotado y documentado. Los resultados positivos a que llega el autor, débense principalmente a su óptica panorámica del teatro, que ha sobrepasado, por medio del conocimiento, el nivel máximo de competencia entre los factores componentes del hecho teatral. Texto, dirección, representación, pintura, música... son factores en lucha que el teatro armoniza en su propio provecho. La absoluta primacía de cualquiera de ellos destruye al teatro, en tanto que "éxito del emocionante artificio por el cual el espíritu rechaza su propia endeblez, acto de fe en el poder divino del hombre y reflejo del más humano de los gestos divinos".

TEORIA DEL TEATRO. — Raúl

H. Castagnino — Ed. Nova — Buenos Aires — 1956 — (Colec-

ción "Compendios Nova de iniciación cultural).

Recopilación, o, para emplear la misma palabra que el autor, síntesis de las diversas teorías que, a través del tiempo han ido formando el concepto de nuestro teatro contemporáneo. Libro pródigo en citas interesantes que el autor, advirtiendo al iniciar que su propósito es precisamente "armonizar interpretaciones diversas", ha sabido ordenar, yuxtaponer y enfrentar en procura de su propósito.

Quienes hayan leído "La Esencia del Teatro", de Henri Gouhier, encontrarán en este libro de Castagnino manifestadas semejanzas, incluso en la ordenación de los capítulos. Semejanzas explicables si se tiene en cuenta que Gouhier es frecuentemente citado y parafraseado en el libro de Castagnino.

Este por su parte expone y enjuicia las teorías naturalistas de Zola, quien por oposición a los engolados efectos del romanticismo, intentara llevar la ficción teatral a grotesca y simple imitación de la realidad, en perjuicio de la artística expresión dramática. Mánéjanse a través de los distintos factores que componen y problemas que plantea el teatro, las autorizadas opiniones de Diderot, Pitoëff, Antonetti, Artaud, Copeau, Cocteau, Stanislawsky, Touchard, Jouvet, Barrault, etc., y, por supuesto, las del propio autor.

Como cabe suponer ante un grupo de opiniones tan heterogéneas, no son pocas las que pueden despertar un espíritu polémico en el lector de este libro, el cual, más allá del deseo manifestado por Castagnino y ante la imposibilidad de "armonizar" determinados irreconciliables, tiene también sus tesis.

En la limitada extensión de su compendio Castagnino presta quizás demasiado atención a la competencia doméstica de los factores. Autores, directores y actores procuran imponer su importancia al hecho teatral, frente a un todopoderoso juez que suele ser implacable con todos ellos: el público. Para decir verdad, la auténtica teoría del teatro comienza inmediatamente después que el espíritu divista de las partes ha sido superado y todos coincidimos en que el texto de mayor potencia dramática, puesto en escena por el más capacitado de los directores, en el recinto que reúna las máximas condiciones de acústica y visibilidad, servida por los más expresivos actores, es el ideal de perfección a que el teatro tiende. Pero aún entonces el cuarto personaje, el público por quien y para quien el teatro explica su existencia, tiene la palabra.

Puede ser misión de crítico clasificar, después de cada estreno, los factores por orden de importancia de acuerdo a lo alcanzado. Mas el ideal que el hecho teatral persigue es lograr que el público, transportado en vilo al "mundo flotante, presente y tangible" que es la representación dramática, no piense en la posibilidad de fraccionarlo.

Como bien señala Castagnino, la manera de lograr tal resultado no puede ser predicha.

J. C. B.

"NO LA TOQUES YA MAS, ASI ES LA ROSA"

J. R. J.

Juan José Castro, lo ha manifestado toda la prensa rioplatense, ha coincidido por segunda vez con García Lorca. El andaluz "tan claro, tan rico de aventura", quizá sólo por circunstancias de espacio y tiempo, no coincidió nunca con Castro. El andaluz "tan claro, tan rico de aventura" sí coincidió en un tiempo, que nos parece ya lejano por la densidad de hechos posteriores, y en un espacio, Granada, que era su espacio, con Falla. Oportunidad que aprovechó García Lorca para hacerle escuchar al gran compositor sus ensayos musicales, ejecutados con sus propias manos hábiles de artista. (José Mora Guarnido "Marcha" 828).

García Lorca, lo sabe todo el mundo, fué artista múltiple. Concebía sus obras, poéticas o teatrales, con visión artística polifacética. Su hipersensibilidad de ejemplar único, excepción contra natura, le permitía amalgamar en realizaciones sus conocimientos plásticos con los musicales, éstos con su inspiración poética y su genio literario. Fué natural en él, para sus obras de teatro, que acompañara no sólo indicaciones precisas, sino bocetos del escenario en que las palabras debían pronunciarse; porque las palabras y el escenario habían nacido en su imaginación como una sola pieza. Cuando ni el ambiente físico ni las palabras alcanzan a expresar determinados matices, la música, su música, brota espontáneamente y acaba la frase. En "Bodas de Sangre" no hay superposición de formas expresivas. Es un todo expresado simplemente, por un creador múltiple y espontáneo. De ahí su belleza y su irreducibilidad.

Alguien un día, quizás, aunque "tardará mucho en nacer, si nace", superará el concepto artístico de García Lorca. Quien así haga creará a su vez un universo artístico que nada tendrá que ver, seguramente, con la obra propiamente dicha de Federico. Coincidirá con él, ciertamente; pero no en el título de la obra ni en la utilización de sus textos, sino en las comunes altitudes del genio.

No es un juicio musical de la obra de Castro de lo que aquí se trata. Nuestro profano entendimiento de mero auditorio nos veda la aventura. Es la preservación de valores artísticos ya estructurados lo que nos preocupa. Beethoven en ritmo de jazz puede quedar bien, pero no mejora nada.

El concepto que Juan José Castro posee sobre el texto como parte integrante del teatro musical, lo expuso en oportunidad y refiriéndose a otra de sus óperas: "Quiero decir que, llevadas al teatro musical, sus peripecias pueden ser hechos musicales, sin riesgo de que la música asuma el trágico papel de "servidora" del libro". Queda en pie la duda sobre el derecho que asista a la música, y sobre todo al compositor, a tomar a su trágico servicio una obra concebida y realizada en sí misma, cuya genialidad ya nadie discute.

Juan José Castro ha coincidido por segunda vez con García Lorca. El andaluz "tan claro, tan rico de aventura", coincidió muchas más consigo mismo.

J. C. B.

PROVENZA y el cincuentenario de Paul Cézanne

Lucien Lafalley

Viene de la página 20

mos pueblos tranquilos, que han crecido apenas desde hace cincuenta años. Sólo las gentes han cambiado en su atuendo, sus costumbres. El decorado es el mismo. Las mismas casas y las mismas fuentes. Los plátanos de los "cours" están más corpulentos, pero iguales sobre las mismas veredas. Por aquí pasó Cézanne hace cincuenta y cinco, sesenta años.

Solamente Gardanne es irrecognocible, deformada por la minería, que ha ido creciendo y sacrificando su belleza circundante al farrago industrial. Lo demás ha cambiado poco. Cerca de los caminos, en la mañana luminosa, se alzan las "fermes" de lisas paredes y techos rojizos (Jas de Bouffan), los grandes pajares de construcción maciza, casi sin ventanas, tal como los vió el pintor. Y las colinas de colores cambiantes como los de su MONTAGNES DE PROVENCE (1890), con un primer plano de grandes bloques en los que el sol y las sombras juegan maravillosamente.

Reflexionando ante esta obra viva comprendemos todo el amor final de Cézanne por la naturaleza. Trató de comprenderla por el único medio posible de la verdadera comprensión: el amor. A esa altura de su vida ya estaba despojado de toda literatura. La sincera pasión que trasladó a las cosas que lo rodeaban y lo inspiraban justifica su rechazo de la pintura de Gauguin y de Van Gogh, a pesar de la amistad que los unió en cierto momento. En estos había una tensión subterránea que minaba la vida y la obra, confiriéndole una dramaticidad que no encontramos en el último Cézanne. Este parecía haber llegado a una serenidad necesaria. Nunca rebasó ciertos límites, ni en su arte ni en su vida. En ese sentido respondía a una psicología que es la de esta región. Nada excede en ella. Tal vez su único monstruo sea la Sainte-Victoire. Cézanne la dominó.

Aix-en-Provence, Agosto de 1956.

Y EL CINCUENTENARIO DE PAUL CEZANNE

Ayer, en París, sólo podía conversarse en las terrazas casi desiertas de los cafés de la crisis del Canal de Suez. Tema áspero, con un insidioso regusto a batallas y sangre vertida.

Esa pequeña angustia, y el calor que se extendía por bulevares y "quartiers", hacían doblemente desagradable la Capital. Todo el mundo había partido hacia las "grandes vacaciones".

Hay que ver el aire de abandono y de soledad que tienen muchos lugares de París en Agosto. Sólo así podría comprenderse lo incitante que resultaba la perspectiva de un viaje a Aix-en-Provence donde se había reunido una buena parte de la obra de Paul Cézanne con motivo del cincuentenario de su muerte. Improvisamos el viaje a toda prisa y dejamos París sin sentimiento. Se trataba, también para nosotros, de grandes vacaciones, con Cézanne y Provenza esperándonos al final del viaje.

Amaneció sobre los campos que se desplazaban vertiginosamente. Un cielo azul profundo, hacia la cabecera del expreso, anunciaba la inminencia del Mediterráneo. El alba se abría sobre otro mundo. Provenza. Un mundo de colores fabulosamente superpuestos con una fuerza caótica y primigenia. El mundo de Cézanne. Su genio había fijado esta atmósfera luminosa para siempre, con una fidelidad maravillosa. Se ha hablado del gran arte de Cézanne como retratista. Es cierto. Pero la naturaleza vive en sus telas tan verdaderamente como en la realidad que las inspiró.

En la Estación de Marsella optamos por el tranvía para acercarnos a Aix más lentamente y contemplar desde la altura el pequeño puerto de L'Estaque y sus barcas de pescadores sobre la playa. Hasta Aix son más de treinta kilómetros, pero no importa. Nada importa mucho bajo este cielo magnífico, aparte el paisaje y nuestras propias reflexiones. Hay que despojarse del prejuicio de la prisa, de la carcoma de las pequeñas preocupaciones para entrar como un hombre nuevo en el país de Cézanne.

El tranvía corre con un estruendo formidable. El sol destella en las fachadas blancas de las "villas", de los "cabanons". El aire huele a retama. Una vieja señora, toda de luto, trata de mantenerse firme en el asiento. El tranvía se desliza por un mar de luz con un vaivén de navío.

Hemos llegado a Aix bajo una inundación de sol. Es más de mediodía. Bajo un cielo puro se mueven las grandes frondas de los plátanos del "Cours Mirabeau". En medio del paseo se ven las fuentes tranquilas, memorables. Después, en la noche, oiremos el agua cantando en el silencio. Ahora buscamos nuestro hotel. Vemos, por el camino, los letreros que la previsora Alcaldía ha instalado en muchos lugares indicando el camino hacia la Exposición, instalada en el "Pavillon Vendôme", un edificio de aire clásico rodeado de pequeños jardines.

Cuando nos dirigimos hacia la Exposición, al atardecer, la ciudad se ha transformado. No hemos podido darnos cuenta del tumulto escondidos como hemos estado en nuestra callecita cercana a la iglesia de San Juan de Malta. Ahora, grupos nutridos de visitantes llevan nuestro mismo camino. Sin duda alguna la reunión de las obras de Cézanne ha interesado a mucha gente. También el amplio programa de conferencias sobre el gran pintor y su obra. Esa tarea está a cargo de personalidades de la crítica y la Historia del Arte bajo la presidencia de Lionello Venturi.

Se han traído de América y de varios Museos de países europeos más de sesenta cuadros de Cézanne. Esta es una ocasión única para ver reunidas muchas obras del gran pintor definitivamente alejadas de Francia. No es de extrañar, pues, este interés tan amplio de la parte del público.

En el "Pavillon Vendôme", a falta de grandes salones las telas están dispuestas estupendamente en salas pequeñas, íntimas, que permiten una revisión tranquila; no como cuando visitamos grandes galerías atiborradas de cuadros. Esta misma disposición obliga también a los visitantes a repartirse en grupos pequeños, permitiendo el silencio y el recogimiento necesario para una contemplación más profunda.

Unos pocos dibujos y acuarelas abren la Exposición en la planta baja. Todo parece dispuesto para que el visitante ascienda gradualmente hacia el Cézanne más verdadero, que está reunido en el segundo piso, con los grandes paisajes provenzales. No es que las acuarelas carezcan de valor; señalan constantemente, a lo largo de toda la obra de Cézanne, una tarea de ejercicios. Pero las pocas que se han reunido aquí apenas si permiten un estudio separado. Igual puede decirse de los dibujos.

La Exposición se abre, decididamente, en el primer piso, con el Cézanne de los primeros años, el de la época romántica, todavía demasiado artificial. Hay que detenerse en su ORGIA y pasar de inmediato a los cuadros de 1876 y 1878 para comprender el proceso de rápida evolución realizado por Cézanne, su asombrosa versatilidad, su genialidad para no detenerse en una manera e ir alcanzando, año tras año, entre rechazos y triunfos efímeros, una madurez consagratória.

Las pequeñas telas reunidas en el primer piso, exceptuadas algunas naturalezas muertas, algunos desnudos, hablan de una formación literaria borrascosa. Este rastro debía prolongarse casi una década, aunque depurándose constantemente. El cielo sombrío de su NEIGE FONDUE A L'ESTAKE es todavía, en 1870, una muestra evidente de esa trasposición del gusto romántico a la pintura. Rasgo curioso: El último Vlaminck ha reiterado esos fondos tormentosos exageradamente.

Con la naturaleza fué Cézanne comunicando lentamente. No le interesaba su superficie. Llegó finalmente a entenderla en su magnífica plenitud y entonces la re-creó



Paul Cézanne: Vue de Gardanne

como casi nadie lo había hecho antes. A partir de ese momento sale cada vez menos de su región y sus paisajes adquieren una hondura de interpretación que han hecho decir a muchos —nosotros entre ellos— que Cézanne es Provenza y Provenza es Cézanne. En las telas inteligentemente reunidas en el segundo piso estaba demostrada esta verdad. El Cézanne maravilloso de LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE, LE GRAND PIN, GARDANNE, MONTAGNES DE PROVENCE, se hallaba allí. Y fuera, bañado en una luz tamizada, clara, algo misteriosa sin embargo, el paisaje real de Provenza, corroborando la veracidad de la obra, su gran originalidad.

Para tratar de comprender más ampliamente la influencia del paisaje provenzal sobre el pintor alternamos las visitas a la Exposición con pequeñas excursiones a

los alrededores de Aix. Como hace cincuenta años, la montaña Sainte-Victoire está pétreamente enclavada en una zona agreste, primitiva. Allí los colores recorren una escala limitada, pero de gran tonalidad. Ocre cegadores en la distancia, bajo el intenso sol; grises metálicos, veteados de azul, de algunos fragmentos rocosos del suelo, que adquieren hacia el atardecer un fulgor de acero; calvijares yermos, blanquecinos, de tierra roídas por el salitre y, finalmente grandes masas verdes que terminan al pie de la Sainte-Victoire. Al mediodía la montaña brilla como la piel de un gran cetáceo inundada de sol. Hacia la hora de la siesta parece llamear, azufrada a lo lejos. Luego empieza a bajar la sombra por su inmenso lomo y una melancolía extraña va invadiendo todos los campos, creados evidentemente para la luz.

En estas excursiones atraviesa—
Sigue en la Pág. 19

deslinde