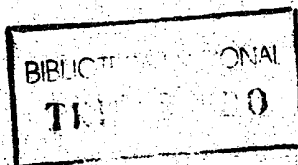


14.5

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES



EN ESTE NUMERO:

LAURO AYESTARAN, JORGE LUIS
BORGES, HORACIO COPPOLA, RAY-
MOND L. GRISMER y JOHN T.
FLANAGAN, CECILIA MEIRELES,
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL,
JULES SUPERVIELLE.

3

MARZO DE 1948
MONTEVIDEO

1415

Ej 2

COLABORACIONES
PROXIMAS DE

JOSÉ BARRI

MICHEL BRASPART

ROMUALDO BROGHETTI

CLEMENTE ESTABLE

CARLOS ALBERTO ERRO

A. PERRÁNDEZ SUÁREZ

FELISBERTO HERNÁNDEZ

EDUARDO LOVANO

J. LAMBLAS DE ACEVEDO

EDUARDO MALLIA

MARC PINCHÉLE

EUGEN REIGIS

DANIEL ROPS

D. ALVARO SOTI

HECTOR TOSAR FRERFART

REPRESENTANTES
LITERARIOS

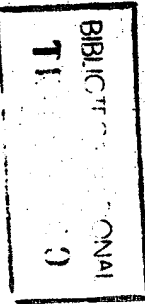
EN BUENOS AIRES:
ROMUALDO BROGHETTI

EN PARIS:
MICHEL BRASPART

ARROZ "AGUILA"

EL MEJOR ALIMENTO
AL MENOR PRECIO

C. I. P. A. S. A.



FRUGONI HERMANOS

IMPORTADORES
GALICIA 1002

AGRICULTOR MECANICO
DE USO MULTIPLE
ROTOTELER

MINISTERIO DE HACIENDA.

Oficina de Recaudación del Impuesto Extraordinario a las Ganancias Elevadas

IMPUESTO A LAS VENTAS Y TRANSACCIONES

A los empresarios de Obras:

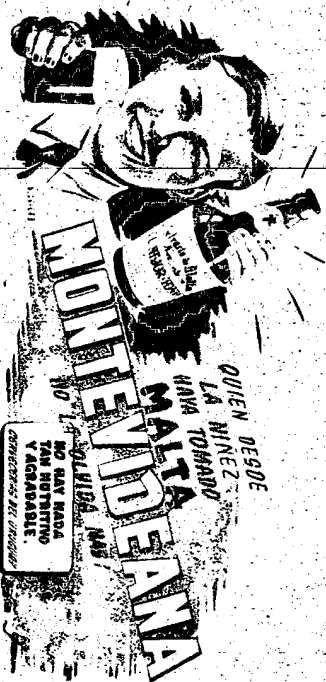
Se pone en conocimiento de los interesados, que por Decreto de fecha 29 de Enero de 1948, se modificó el régimen de pago existente para el citado ranno, debiendo en lo sucesivo acompañar los planos que para su aprobación presenten a las Intendencias Municipales, del comprobante de depósito, en el Banco República correspondiente al impuesto del 30 "m" del valor asignado a las obras respectivas.

Los empresarios de obras que constituyan por administración, deberán dirigirse a esta Oficina con el fin de solicitar el certificado de exoneración, que para el caso se exige.

Esta disposición entrará en vigencia a partir del 1.º de Marzo de 1948, pudiendo los interesados, a los efectos de informarse y checar formularios, dirigirse a esta Oficina.

PLAZA INDEPENDENCIA N.º 848 (Palacio Salvo, 2.º piso)

Haga sus aportes en tiempo: no incurra en multas.



PIDA

LAMPARAS ELECTRICAS

WESTINGHOUSE

EN TODAS LAS BUENAS CASAS DEL RAMO

Disfrute del placer de navegar por nuestros ríos y arroyos

Provease de una embarcación en el Almacén TART más surtido del país.

YATES - BOTES - CHALANAS - CHINCHORROS - CANOAS, etc.

CASSARINO Hnos. S. A.

GALICIA 1069
TELÉFONO 9 22 22
MONTEVIDEO

WHISKY
"SPEY ROYAL"
ORGULLO DE ESCOCIA

Distribuidores

Almacenes Pesquera Sociedad Anónima

Av. Gral. Rondeau, 1751

Dice LIN YUTANG

EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR".

"Una vez cometi la tontería de dejar de fumar durante tres semanas, pero al fin de ese periodo mi conciencia me instó irresistiblemente a que tomara otra vez el buen camino."

TOME USTED TAMBIEN EL
BUEN CAMINO FUMANDO
Amarellino J. M.

TRABUCATI & CIA.

ARTÍCULOS DE PERRETERIA Y DEL HOGAR

25 de Mayo 676
Montevideo

Teléfono 8 39 09

TIENDA · MERCERIA · BAZAR

J. J. J.
J. J. J.

Avenida 18 de Julio 985

Teléfono: 8 97 87

LARRIERUX, GARD & CIA.

Importadores · Tejidos y Ropería

HILO "MONEDA"

RINCON, 676

TELEFONOS:
Escritorio: 8 00 41
Ventas: 8 00 42

MONTEVIDEO

HALT'S DISTEMPER
PINTURA AL AGUA - HIGIENICA - LAVABLE
LICADA CON ACEITE

ESTE ES UN PRODUCTO SISON'S

El Producto ideal para Decorative Interiores
Gran Surtido de Colores

FABRICANTES
SISON'S BROTHERS, Y Co. Ltd.
INDUSTRIAL

IMPORTADORES EXCLUSIVOS:
Varela Radio y Cia.
CIBERO LARDO S.A.

EXIJA A SU SASTRE

CASIMIRES



Compañía Uruguaya de Navegación
y Transportes Aéreos S. A.

ORIGINAS: PIEDRAS 351

MONTEVIDEO

Libros para todos los estudios

Literatura, novelas, poesía y teatro

Exposición de las últimas novedades bibliográficas

LIBRERIA MAXIMINO GARGIA

Sarandi 477

LIBRERIA DEL LAUREL

Bme Mitré 1391
Tel 9 04 12

APARECIO

TIEMPO AL SUEÑO

Nuevo libro de poemas

de

Carlos Denis Molina

IMPRENTA LIBRERIA

"LA RAPIDA"

P A P E L E R I A

ENCUADERNACION

COLONIA 1296
Telé. 8 50 48

Arce Beiza

REPRODUCCIONES ARTISTICAS DE OBRAS Famosas

En venta en todas las librerías de la capital

Guareim 1359 - Punta del Este
esq. 18 de Julio Calle 51 N.º 622

SUSCRIPCIONES		2 NÚMEROS		UN AÑO 10 NÚM.	
EN EL URUGUAY	S. S.	\$ 12.-	\$ 24.-	\$ 10.-	\$ 24.-
EN LA ARGENTINA	S. S.	\$ 12.- (P.T.R.)	\$ 24.-	\$ 10.-	\$ 24.-
Otros Países	S. S.	3 dol.	6 dol.	6 dol.	6 dol.

Fecha

Señor administrador de ESCRITURA:

Si desea suscribirme por (10 núm.) un año (del número

al número) a esta revista, cuyo importe abonaré por giro, cheque, al contado. (ache la indicación inditl.)

FIRMA

Nombre
Dirección
Teléfono

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

Año 11

Montevideo, Marzo de 1948

N.º 3

SUMARIO

PRIMERA PARTE

El estigma de Ulises, por Jorge Luis Borges. — Algorta en la entreciudad, por Cecilia Méndez.

SEGUNDA PARTE

POESIA. — Píctas me, por Jules Supervielle. — Alta mar, traducción de Rafael Alberti. — Jules Supervielle y su poesía, por Isabel Gilbert de Pereda. — NOVELA Y CUENTO. — El culto de la violencia en el cuento latinoamericano, por Raymond L. Galdamez y John T. Pilsbry. — MUSICA. — Una revisión de las notaciones musicales de los griegos, por Lasso Ayzaradi. — TEATRO. — De Kazimierz Dzimowski por Emir Rodríguez Montopel. — CINE. — Clases de teatro, Alfronsola C. M. M. — La nueva cinematografía italiana, por José María Rodríguez. En torno a un experimento: La dama en el lago, por José María Rodríguez. — Notas, por J. M. P. — POR LA PAZ. — Una dedicatoria a los poetas, por Julio Bayce. — Mahatma Gandhi, Carlos Real de Azúa. — LIBROS. — Koto en sus papeles. — Exposiciones. — Bibliografía. — EXPOSICIONES.

GRABADOS

Fastidi de la portada del "Diálogo de la música antigua y de la moderna", de Gáliz (1581). — Fotograma de "La dama en el lago", de José Palmesio, de Amalia Nieto. — Naturaleza muerta (óleo), de José Palmesio.

VINETAS

de Adolfo Pastor y de M. A. Perisio Páez

ESCRITURA

18 de Julio 1335 Ap. 32.

Teléf.: 8.87.59

Montevideo, Uruguay.

DIRECCION

Julio Bayce — Carlos Maggi — Hugo Balzo

DIRECCION DE LAS SECCIONES PERMANENTES

POESIA: Isabel Gilbert de Pereda. NOVELA Y CUENTO: Carlos Maggi. MUSICA: Hugo Balzo. TEATRO: Carlos Martínez Moreno. CINE: José María Podestá. POR LA PAZ: Julio Bayce. LIBROS: Carlos Real de Azúa. Vinetas y asocieta gráfica: Adolfo Pastor.

Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.

Secretario de la Administración: Mario Rodríguez Gál.

Representante literario en Buenos Aires: Romualdo Brughetti.

EL ENIGMA DE ULISES

Al propósito es comentar, siquiera brevemente, el enigmático relato que Dante pone en boca de Ulises (*Inferno*, XXVI, 90-142). No he descubierto, ni fingiré haber descubierto, una clave; de las inalcantables generaciones que han leído ese canto sólo me diferencia, tal vez, un sentimiento algo más vivo de las dificultades que encierra. No explicaré el enigma; bástenme denunciar su presencia.

Dante y Virgilio han descendido, en su viaje espectral, al octavo libro del octavo círculo del Infierno, donde los fraudulentos arden sin fin, cada cual en su llama. Ven una llama con dos puntas; Ulises y Diomedes, adictos, pujan el artillo del caballo y el sacrilego robo del Paladón. Virgilio, instado por Dante, pide que Ulises les refiera dónde halló muerte. Como si la causara el viento, la mayor punta de la llama oscila y murmura; después, oye la voz de Ulises:

Esto refiere que después de separarse de Círcé, que lo retuvo más de un año en sueta, ni la dulzura del hijo ni la piedad que le inspiraba Laertes ni el amor de Penélope, aplacaron en su pecho el ardor de conocer el mundo y los defectos y virtudes humanas. Con la última nave y con los pocos fieles que aun le quedaban, se lanzó al mar abierto; ya viejo, arribaron a la granja donde Hércules fijó sus columnas. En ese término que un dios marcó a la ambición o al arrojo, insistió a sus camaradas a conocer ya que tan poco les restaba de vida, *el mundo sin gente*, los no usados mares antipodas. Les recordó su origen, les recordó que no habían nacido para vivir como brutos sino para alcanzar la virtud y el conocimiento. Navegaron al oceso y después al sur y vieron todas las estrellas que cubren el hemisferio austral. Cinco meses hendieron el océano y un día divisaron una montaña, parada en el horizonte. Les pareció más alta que ninguna otra y se regocijaron sus hijos. Esa alegría no tardó en trocarse en dolor, porque se levantó una bor-

TODAS LAS COLABORACIONES SON INEDITAS Y EXCLUSIVAS
PARA ESCRITURA. SALVO EXPRESA MENCION EN CONTRARIO.
PROHIBIDA LA REPRODUCCION PARCIAL O TOTAL SIN MENCIO-
NAR SU PROCEDENCIA.

ALGUIEN EN LA ENCUCIJADA

Me sucedió estar en la encrucijada viendo pasar a todas con prisa. Pero ninguno iba claramente para un lugar determinado. Y lo peor es que muchos pensaban que iban; por haber recibido avisos y llamados; otros no sabían si iban — pero por ver andar, andaban; había unos tristes, desercados ya, sabiendo positivamente que no iban, andando sólo, porque sí, por no querer, por no querer tierra o coraje para quedar parados. Esos fueron los que me causaron más pena. Les pregunté si siempre habían andado de igual modo. Me respondieron que no, pero que ahora ya no había otro remedio.

Todos los que pasaban tenían modos diferentes, como si no fuesen de la misma tierra, ni del mismo tiempo. Había unos, que miré de cerca, exactamente como si no fuesen de ninguna tierra, ni de mundo alguno. Pero ahí que, a pesar de que algunos pretendiesen ciertas cosas, no se podía discernir cuáles eran, pues aun cuando se agitaban como vivos y se moviesen por el interés de alcanzarnos, eran incapaces de definirnos y tenían aire previsto de condescendientes a muerte.

Aunque todos marchaban por el mismo decir — por donde todavía se sentía la sangre de sus antecesores — procuraban caprichosos senderos, pues según me parecían, ninguno quería dar a los compañeros una impresión de vulgaridad: en todos ardía cierto deseo de ser o de dar la sensación de originalidad, aún a costa de su perdición. Pero más allá de ese deseo, otro les sorprendió: el de dominarse mutuamente, sin ningún propósito verdadero ajeno a la propia avidez de dominación. Y de todas las empresas que tratan consigo, casi creo que esa era la menos oscura en la confusión de su conciencia nublada por inventibles suposiciones. Y como había algunas difíciles de suanchar, contra esos se congregaban fuertemente; pero tal fraternidad no duraba más que lo necesario para tan mediocre fin.

8

La generalidad de los hombres, lejos de tan extraordinario espectáculo, sólo podría imaginar guerras con armas y uniformes; en cambio, aquí que quedo parado en la encrucijada, ve que los ejército con todo su equipo son menos pavorosos que las palabras bifrontes, las manos llenas de odio y mentira y la pasión de cada existencia por sí misma. Escuché discusiones que se reducían a esto: "¿Quién eres? ¿Qué haces a mi frente? ¿No ves que YO estoy aquí, que pretendo ser el dueño de todo? Si quieres hacer algo, abre el camino para que YO pase. Ahora me el trabajo de empujar a la multitud y luego ¡desaparece!"

De todos los que pasaban ninguno me pareció feliz. Iban demostrando preocupados en serio, para que lo consiguiesen. Pero algunos se mostraban tan animados y alegres que tuve deseos de conocer la causa. Y era el sentirse en la inminencia de avanzar más entre los compañeros de marcha de haber hecho sobrevivir un gran número y de haber recogido vívidamente de un lado y otro, después que los entusiasmasen por tenerlos en sus manos, a pesar de no verles posibilidades de ser comprendidos, cuanto más utilizaban. Todo esto me pareció muy extraño, pero era así el mecanicismo de la marcha. Y la alegría entre ellos era una cosa trágica, vista de lejos, sin participación.

Vi también surgir estructuras diferentes, que intentaban detener la charla con proposiciones que era necesario descifrar. Más únicamente los que las tralan estaban interesados en ellas. Viose que sólo por eso habían tratado en la enorme avalancha. Su voz era ininteligible y celeste, siendo preciso un cierto silencio para ser escuchada. Y cuando lograban un poco de ese difícil silencio, pronto era quebrado con ruidosos puños: porque los problemas de la multitud eran otros y no querían ser atrevidos por ninguna pregunta, considerando una amenaza de muerte el consentir en alguna reflexión.

"¿Y qué haréis después de esto?", indagaba de repente una voz solitaria. Pero no insistía porque nubes de polvo la ahogaban. Y vi que solamente gobernaba el espíritu llamado Torbellino.

Como todos querían tener riqueza, nunca llegaban a arrastrar cubiertas andaban, aun cuando las arrastrasen, como vi, sin ningún escepto, de los sitios más inesperados.

A algunos se les despertaba la extravagante ambición de pasar por vencedores, gloriosos y bellos; pero si encontraban quien ya naturalmente lo

9

se creían necesario extenuarlo, porque no amaban ni la Verdad, ni la Belleza, ni la Gloria, sino a sí propios, adormidos con esas gatas imaginarias. Y por sentir íntimamente que no las poseían, enseñaban falsos conceptos para que los demás supusieran ser Verdad, Belleza y Gloria, las máscaras momentáneas con que se cubrieron.

Vi al reo ribar al pobre, al hijo golpear al padre, a la madre matar al hijo, al sacerdote engañar a Dios. Vi muchas cosas espantosas. Y ni sé cómo las pude ver, porque la multitud que corre detrás a los que se detienen a observarlas haciendo todo lo posible por arrastrarlos consigo o por arrancarlos los ojos que ven y la lengua que puede hablar.

Escuché innumerables ejemplos sobre cosas eternas como la Vida, el Amor, la Libertad. Pero eran como señales de viaje. Decían y andaban. Ninguno daba gran importancia a lo que iba diciendo. Y cuanto más los oía, tenía la certidumbre de que no sabían más nada —ya no digo de ideas— sino de palabras. Repechaban las últimas vibraciones de un sonido que venía de muy lejos, sin relación ninguna con lo que bajo su supuesta inspiración, iban haciendo.

Hubo un momento en que pensé que la multitud se detendría, que cesaría esa convulsión y que se escucharía la voz infantil y celeste de los inocentes. Pero los que quisiesen parar, no podrían: eran empujados, arrastrados, estaban dentro del caos.

Y sucedió que, algunos, quizá por encontrar mis ojos más serenos, me preguntaron sobre sí mismos, si yo los encontraría despiertos y vivos y si los podría decir a dónde iban. Hice esfuerzos para libertarlos de la ola inmensa y ya que me interrogaban, intenté persuadirlos a pensar, juzgando que así conseguirían entenderse a sí mismos, ir para donde quisieran, no para donde fueran obligados a marchar. Los traté como cantivos que suplían, a los que se pudiera ayudar con buena fe y amor. Pero estaban tan desesperados y eran tan contradictorios que aun preguntando por sí mismos, no querían ser ni entendidos ni explicados. Me decían que era mejor avanzar a ojos cerrados, sin saber cómo, ni para qué, asegurando que pensar debía ser muy triste y que preferían la inutilidad a la tristeza, porque se tenía menos trabajo y se era menos responsable.

Me invadió profunda compasión e hice preguntas que se me ocurrieron. Me contestaron que el mundo había terminado, que los padres y ahueles

habían desaparecido, que los hijos darían vueltas como ellos por donde pudiesen cuando llegara su tiempo y cerrando sus oídos, me lanzaron tremendas imprecaciones, de modo que delante de tanta ceguera y soberbia, dejé crecer mi piedad melancólicamente.

Maldicean porque no iba con ellos. Porque yo sabía cosas que los avergonzaban. Por el deseo de instruíme para salvarlos, entendían que me quería salvar para ofenderlos.

Comprobé qué dolidos estaban. Como los mejores de entre ellos, iban sofocados, vencidos y ya tan sin fuerzas que cualquier ayuda, aunque no fuese la mía, sería difícil de recibir. Querían apenas llegar de prisa al fin. A cualquier fin.

Es triste ver desde una encerrada la multitud que pasa en torbellino, cuando se sabe que fuerzas constituyen su canal. Por eso no siempre es posible seguir con ella, porque ya se conoce cada una de las fuerzas que la mueve y su mutabilidad y en el instante en que se apunta a una de ellas, su máscara rueda, ante nuestra estupefacción por los engaños que los hombres tienen a su disposición, a punto de hacer caer sobre los otros sus propios errores, cuando los descubrimos.

Así como los ríos tienen remansos, se me ocurre pensar que en un futuro la multitud se extenderá, fatigada de sus extrañas locuras, y que los inocentes recuperarán su energía y lucidez. Quizá lograrán hacer oír su voz infantil y celeste. Entonces todos nosotros, los de las encerradas, rompéramos la densa corriente exhausta y aumentáramos en ellos la esperanza de caminar de otro modo, para algún lugar, por alguna razón.

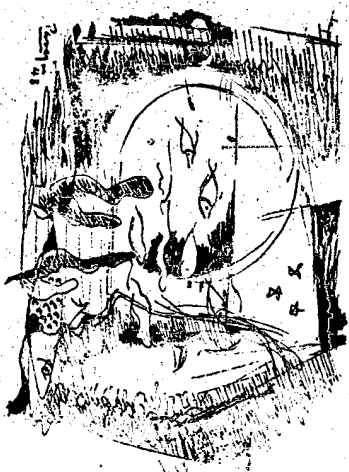
Quien se detuvo en las encerradas sin ser pusilánime, cree que la primera cosa es parar; la segunda, reflexionar; la tercera, andar. Pero es preciso saber también qué esfuerzo tratando es detenerse, cuando todo gira alrededor en un vértigo turbio; qué sobrehumano poder exige el día de pensar libre de insinuaciones y amenazas y qué sacrificio requiere el andar por los propios pies no siendo para agredir ni dominar: mas para conquistar y enseñar libertad.

¿Encontraré en la próxima encerrada el remanso del torrente desahogado? Con los ojos plenos de todo ese espectáculo, ¿valdrá la pena arrojarse a otras visiones?

¡Ay de mí! — ya vi todo eso y me pongo a andar... Siento el calor
y no desmuno a pesar de saberlo lleno de maldiciones. Hay ciertas devo-
ciones incomprensibles. Y hay quien no muere tranquilo si no sufrió por
alguien.

CECILIA MEIBELLES

12



POESIA

PLEINE MER

Un petit hublot de ciel.
Mais c'est tout le ciel. Le ciel,
Oiseaux, étoiles comprises,
Nos regards se font légers,
Pour mieux s'échapper dans l'air
Mais ils n'y font nulle prise.
Il n'est rien où s'accrocher
Entre le ciel et la mer.
C'est un monde sans saisons
Ni place pour un bourgeon
Côté mer, sur la planète,

13

Et plus pauvres que les bêtes
Nous n'avons plus rien à nous
Même pas deux pieds de terre
Pour y faire notre trou
La mer dispose de tout
Et ne sait plus comment faire.
Dans son étroite raison
Elle cache ses poissons
Comme une jalouse mère
Et devant nous fait bouger
Tous ses montons sans bergers
Et cette laine éphémère
Qui ne voudrait déroger,
Et cette angoisse étagée,
A l'oreille des cabines
La mer vante ses abîmes,
Même le hublot fermé
Tous nos rêves sont mouillés
Et brouillés par l'eau marine
Et la mémoire alarmée
Coute sur ses propres ruines.

JULES SUPPÉRELLE

ALTA MAR

Un ojo de buty de cielo,
Pero es todo el cielo, el cielo,
Pájaros, también estrellas,
Las miradas se nos vuelven
Más ligeras para así
Mejor fugarse en el aire,

14

Pero no hacen presa alguna.
No hay nada donde agarrarse
Entre el cielo y entre el mar.
Un mundo es sin estaciones
Ni lugar para un retoño
Junto al mar, sobre el planeta,
Y más pobres que las bestias
No tenemos nada nuestro
Ni esos dos palmos de tierra
Para haceremos nuestro hoyo.
La mar dispone de todo
Y no sabe ya qué hacer.
En su estrecho razonar
Ella sus peces esconde
Como una madre celosa
Y ante nosotros agita
Sus corderos sin pastores
Y esta lana tan efímera
Que no se quiere abolir
Y esta angustia escalonada.
Al borde de las cabinas
Alaba el mar sus abismos.
Aun cerrado el tragaluz
Se han mojado nuestros sueños
Confundidos por el agua
Y la memoria alarmada.
Nautraga en sus propias ruinas.

Traducción de RAFAEL ALBERTI

15

JULES SUPERYELLE Y SU POESIA

Tal vez, entre otras sorpresas de nosotros mismos, nos hayamos encontrado una tarde en el momento en que nuestros ojos se habían detenido a contemplar un ligero temblor de la tierra. Era una tarde de invierno; la tierra tenía un verde fresco, jugoso, después de una tormenta de agosto. Bajo el viento frío de las cinco se estremecían los tiernos pastos. Y corría sobre la tierra un ondular de ligerísimas claruras inocentes. Cuando nos sorprendimos en la contemplación de este temblor, descubrimos también que en nuestro espíritu, tras esos livianísimos escalofríos de la tierra, esa obediencia dulce y egoza con que se inclinaba, tras la melancolía del viento y de la hora, había algo más, algún otro sentimiento inapreciable que estaba rondando oscuramente.

Nos ha ocurrido también, algunas veces, que al correr de las horas y los días nos hemos visto envueltos en acontecimientos de los cuales, testigos o actores, sentíamos que no nos dábamos verdadera cuenta. Los hechos crecían en torno nuestro, las palabras se enredaban y vivían hasta llegar a tener ellas también sus cuerpos; pero si hubiéramos tenido que dar cuenta fiel de lo ocurrido, si hubiéramos querido relatarlo, ¿no hemos sentido que las palabras recién dadas, aún vivientes en nosotros; que las palabras dichas, cuya huella casi se hubiera podido reconocer en nuestros labios; que los hechos vividos se nos escapaban y nos sentíamos de pronto, solos y perdidos en un mundo invisible que temíamos traicionarnos al expresarlo?

Aquellos palabras eran ellas y el gesto, el ademán, la entonación, la voz que las dijo, y la circunstancia. Sólo aproximaciones se daban aun repetidas veces fielmente, pero sin el singular cortejo que las rodeaba.

No voy a insistir aquí en viejos problemas de conocimiento y de expresión. Es sólo ese sentimiento de lo inapreciable, de lo misterioso fugitivo que hay detrás de hechos aún aparentemente sencillos, el que quiero señalar.

16

Porque es en ese trasfondo inelable que fugazmente visitamos en algunos momentos o que a veces nos muere y nos abandona, donde nos encontramos con la poesía de Jules Supervielle.

No toda su poesía se mueve en estas secretas atmósferas. Pero su dominio para cruzarlas, sobrevivirlas y presentarnos de su muerte; su gracia serena para pisar con paso inerte, frío y cierto, sobre cambiantes arenas entre lluvias y vientos obstinados que jamás podrán borrar sus huellas, esos signos que distinguen peculiarmente a nuestro poeta.

Nos parece que hace ya mucho tiempo que lo víamos por última vez, el día de su partida. La mañana era gris y húmeda; el método nos rodeaba con uno de esos vahos cálidos que aparecen de improviso en nuestro invierno. Ya en el muelle alejándonos, vimos en uno de los muelles pasar su alta figura, con su personalísimo andar. La cabeza descubierta; apesadumado, en busca de alguien o de algo, desapareció por una puerta hacia el interior del barco. Nos quedamos mirando, aquel vino de sombra por el cual se había ido.

Desde entonces la nostalgia ha crecido, y muchas veces caminando, bajo los pinos de Carrasco hemos echado de menos su andar. Los brazos agitándose en ritmos alternos, independientes del paso, hacia los lados, la cabeza un poco inclinada hacia adelante, un sombrero o una gorra cálidos sobre los ojos. Si era verano algún "sweater" abierto sobre la camisa; si era invierno varios "sweaters" cuya existencia se delataba en las botanicas; un grueso sobretodo, una espesa bufanda protectora, enroscada a su cuello hasta cubrir sus brazos.

Converture de laine

Sur un corps de poète

Un monton met sa tête

Sur le bord de mon lit.

Un gilet au sein dur

Sur mes genoux frieux.

(“El alba”, *Gravitations*, p. 107).

Los ojos, que nunca supe bien si eran grises, —al decir en algún verso “mes yeux bleus”— un poco abandonados, con apariencia de no mirar con atención, de no aplicarse mucho.

El decía que era distraído, que no observaba las cosas a su alrededor, que no advertía muchas veces cuándo había florecido un árbol o había bro-

17

tado una casa o un jardín. Pero bien sabemos que si no miraba algún otro sentido le advertiría de éstos y otros acontecimientos. Porque su poesía está atenta, al transcurrir del mundo; mientras sus ojos se pierden en un mirar un poco nublosos y resabado, algún secreto radar poético, ultrasensible, le revela las presencias más lejanas y livianas, las más imponderables, las menos acensibles, en los otros registros.

Y él está siempre despierto, a la caza de estas revelaciones y dispuesto a interpretar esos mensajes a flirteando de él nacidos y a leer en sí mismo y a comunicar el resultado de esa lectura.

Porque si poetas serios han recibido dones tan altos de gracia poética, pocos también han cooperado tanto con su gracia, colaborando con ella, existiendo y entrecruzándose al ejercicio de su colidiana artesanía con devoción serena, sin desalientamientos.

Si voz, tan suave y reposada en el desarrollo del diálogo, se entrecruza en la modulación enigmática de su dición poética. En su decir colaboran sus manos sus largas manos finas, con la piel muy ceñida a los huesos nerviosos y vibrantes, sinuamente expresivos, subrayando la corriente poética, con un fraseo silencioso de los dedos.

En Supervielle sencillo, afable, cortés, hay siempre algo de lejanía, algo que, en su persona, no se aliena totalmente. Pero lo que es sí presente, consciente y vivo es su amor por la poesía. La poesía es casi su tema exclusivo. A poco de encontrarlo, en su casa, en la escuela, en la calle, tras unas breves frases, estábamos ya en el tema poético y muy poco después en la poesía. No lo conozco otro tema tan altamente apasionante: poesía, teatro, canto, novela, sus lecturas y su obra. Casi todo lo demás, aunque es capaz de interés, se pasa por cosas muy diversas, parece resabado, o a veces lo dejó enterrado en un profundo pudor. Sabe tener también un interés profundo por el trabajo ajeno, por la obra de aquellos poetas que quiere y admira.

Pero más que a su persona vamos a dedicarnos a su poesía. Para crear el análisis nos obligaremos a realizar una separación ficticia: digamos de lado el cuento, la novela y el teatro de Supervielle. Y digo que esta división es ficticia porque bien sabemos que el teatro, la novela y el cuento de Supervielle son obra de poeta, predominantemente.

Hayo esta separación con sacrificio, ¡Cómo resignarme a no hablar

del entremecedor coronel Bigot de "El hadron de niños" o de aquella milagrosa rifa de alta mar, del hueso y el asno del peschero, de la desconocida del Sena, de Orfeo, del Minotauro?

Comentaremos pues exclusivamente sus libros de poesía que comenzaron en 1919 con "Les Poèmes de l'Humour Triste", en edición ilustrada con dibujos de André Favory, André Lhoté y Dunoyer de Segonzac. El mismo año publica "Poèmes", con un prefacio de Paul Fort. Hay, sin embargo, con anterioridad a estas obras un volumen fuera de comercio titulado "Brumes du Passé", de 1901, cuando Supervielle tenía diecisiete años, y otro, "Cantique des Voliers", de 1910, con el cual entrea al público su poesía por primera vez. El libro tiene un acento juvenil, ingenuo y espontáneo; romántico a veces, predominan en él las reminiscencias parnasianas y simbolistas. Tenía entonces Supervielle veintisis años.

Venimos así a el panorama de la poesía francesa en 1910. Exactamente en ese año Claudel publica sus "Cinq grands Odes", Proust el "Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc" y Marie Noël sus primeros poemas. Verba volant, cubrimos la barra lista de sus obras con la publicación de sus tres últimos volúmenes en 1908, 14 y 16, año de su muerte. En 1910 muere Jean Moréas. René de Gourmont publica su último título en 1912: "Front de Réalité". François Villégriffin, François Jammes, Anna de Noailles estaban en plena producción poética. Paul Fort había publicado ya casi toda la obra serie de sus Baladas. "Alceste" de Arnould es de 1913. Jules Romains había comenzado en 1904, y Jean Cocteau se iniciaba en 1909. Gide había publicado antes de fin de siglo todas sus primeras obras e inclusive "Les Nourritures Terrestres". Paul Valéry empezaba su ascético silencio, entrando a sus severos ejercicios poéticos que recibiría en 1917 con "La Jeune Parque".

Es en este coro ilustre donde empieza a oírse, en la primavera de 1919, bajo el patrocinio poético de Paul Fort la voz de Jules Supervielle.

En su prefacio Paul Fort saluda el nacimiento de un nuevo poeta en las letras francesas. Creo que interesa detenemos en este prólogo, para saber cómo fue presentada la poesía de Supervielle al público de Francia, y en este libro, donde apuntan ya las raíces de su tronco poético.

Dice Paul Fort que Supervielle había publicado ya versos notables y que en este volumen su poesía está en pleno desarrollo. Señala maravillosamente su calidad de francés, "de pura y fina raza", hijo de una familia originaria de

al poderoso llamado de los viajes, viajan también por los objetos y los seres, substituyéndolos para hacerlos hablar directamente, desde ellos, personificándose en ellos, intentando apresar su posible alma. Y todo envuelto en su masculinidad creciente, aunque aquí cultiva de preferencia el verso largo y no el breve; fuyente, desahogado, que lo caracterizará más tarde.

Tres años después de "Débarcadères", en 1925, Supervielle, ya en plena posesión de sus medios poéticos, publica "Gravitations". Y hay allí poemas fechados en 1923 (1), que son ya típicamente supervielianos. A partir de entonces se suceden, casi regularmente, incluyendo "Gravitations", sus cuatro grandes libros de poesía: "Le Poète inconnu" en 1930, "Les Amis inconnus" en 1934 y "La Fable du Monde" en 1938; en 1941 publica "Les Poèmes de la France Malheureuse", en cuya segunda edición, hecha en Suiza un año después, incluye otra serie de poemas titulada "Ciel et Terre", y en 1944 su autología "Choix de Poèmes" donde aparecen algunos nuevos poemas. Desde París, fechados en 1940, han llegado sus "Dix-huit Poèmes".

Mes frères qui viendrez, vous, vous direz un jour:

"Un poète prenait les mots de tous nos jours
Pour chasser sa tristesse avec une nouvelle

Tristesse infiniment plus triste et moins cruelle.

Il avait un visage, oh! l'air se reflétait,

—Passage des oiseaux, et dessous des forêts,—

Qui se reforme encor dans sa tâche profonde,

Et nous apercevait, abrité par ses vers,

Qu'il se console, avec nos visages divers,
De n'être plus du monde."

(Les Amis inconnus, p. 43).

Este poema nos lleva a dos temas esenciales: la poesía de Supervielle y el sentimiento de la muerte en su poesía.

(1) élargissements.

Esquememos su auto-crítica cetera: "Un poeta tomaba las palabras de todos nuestros días", pues es éste uno de los rasgos que mejor caracterizan su poesía. Al definir el lirismo de Supervielle, Guillermo de Torre emplea una fórmula que él mismo creó "algo caprichosa pero muy oportuna": "crea lo maravilloso sobre las bases de lo cotidiano". Y es realmente exacta.

Pocos poetas más amorosamente ceñidos a los humildes instrumentos del trabajo cotidiano, a las sencillas palabras de todos nuestros días; pocos poetas también capaces de crear con ellas, sin artificios visibles, extraños mundos de ensueño y misterio, tan asombrosamente misteriosos y desuados a la vez que uno se pregunta de qué oculta sustancia están hechos, qué impondrable materia rodea y carga las palabras, tan simples, para darles tal mágica fuerza. (Ver "L'Allée". Les Amis inconnus, p. 14).

Es realmente milagrosa la creación de este mundo solitario, de esta extraña alameda por la que circulan poderosos caballeros capaces de suspender el día con sólo un movimiento de cabeza. Asumbra la creación de una atmósfera tan sobrenatural, tan esencialmente poética partiendo de tan sencillas elementos: una alameda, un jinete que pasa. Pero el poeta sabe que ese jinete va: envuelto en maravillosos peligros intocables. Y esta forma finita y transparente, estos versos sencillos que se deslizan sinuosamente, casi sin rupturas de puntuación ni de pensamiento, jugando limpiamente los timbres de sus sílabas, este lenguaje desnudo para tratar un tema tan misterioso, nos dejan aún más iluminados de asombro ante esta alameda, suspendida en la soledad de su secreto.

"La singularidad de su obra poética consiste —para Guillermo de Torre— en que habiendo surgido cuando prevalecía lo plático, la exteriorización metafísica, en una época arrasada bajo un "magnífico bombardeo de metáforas", permanezca inmune, y tienda a otras metáforas".

Y el mismo Supervielle confiesa: "Me doy la ilusión de secundar lo oscuro en su estructura hacia la luz, mientras que añoran a la superficie del papel las imágenes que se movían y reelaban en las profundidades".

La búsqueda de la claridad, de la expresión fiel y ajustada, es en Supervielle una conducta cada vez más firme a través de sus libros. Es por esta razón clásica de su naturaleza poética y por la fuerza de su personalidad lírica que Supervielle permaneció al margen de las corrientes que agitan la poesía francesa desde la desaparición del simbolismo hasta el cubismo, el movimiento Dada y el surrealismo. Su poesía vive en el mundo y en su época,

pero sin ortodoxia de escuelas, sin manifiestos, sin otra teoría que la que espontáneamente nace de su inspiración y de su arte. Hay, por ejemplo, en su poesía elementos oníricos, paisajes de irracionales atmósferas, ciertos escenas lentas, con movimientos quietos, paralizados, como sucede a veces en los sueños:

Une jeune fille est assise,
Un nuage de garçons glisse toujours vers ses lèvres
Sans qu'il puisse avancer.

(“Sans murs”, Gravitations, p. 55).

Y otras escenas que tienen á veces una plástica surrealista como la del principio de “Le Survivant”. Ese jinete que se acerca en el fondo de los mares y avanza con un ramo de flores amarillas el rostro del ahogado.

Et sé coupe devant lui une main sans qu'il y ait une goutte de rouge.
La main est tombée dans le sable où elle foud sans un soupir.

Une autre main toute pareille a pris sa place et les doigts bougent.
participam. en Superrielle de esa estética. Nunca Superrielle usa la notación eufónica de elementos subconscientes con que se expresan los poetas del surrealismo. Su poesía rechaza esta manera; busca la sencillez, busca el orden, la claridad posible, aun cuando exprese el más sutil misterio. (1)

Superrielle demanda, su poesía de roñaje; lo sucesivo desaparece; se cifra a lo esencial, al acendrado cuerpo del poema, y más que al cuerpo casi difuso, por cedido a su severa estructura, al esqueleto mismo del poema. Así como en el fiasco del poeta el esqueleto cuenta primordialmente, y se hace visible bajo su piel, su poesía vive verdaderamente, construida sobre un fino, firme y ardiente andamiaje óseo.

Así sus milagrosos poemas donde la frase se balancea entre breves versos de seis sílabas; leyendo de uno en otro. (Ver “Plain ciel”, “Dix-huit Poèmes”, p. 23; “Quartier de l'oiseur”, “La Fable du Monde”, p. 72).

(1) «Cette œuvre que les rhéteurs à venir ne manqueront pas de ranger sous la bannière du surréalisme — à New York, d'ailleurs, M. Henry Alfred Hobson a publié une étude sous le titre «Superrielle a surrealist» (The French Review, Mai et Octobre 1937) — s'en distingue entièrement par ses méthodes. René Lacroix: «Situation poétique de J. S. Superrielle», N.º 21. Numéro Spécial de Reconnaissance à Superrielle — Ed-Automne 1938.

Esta es la forma peculiarmente superrielliana, identificatoria, tanto como en rostro o sus huellas digitales. Esos breves versos, profundamente musicales, fluyen como sus ademanes o como su resbalado mirar que parece acariciar los objetos, sin tocarlos. Su despojamiento verbal adquiere un agudo poder de sugestión y se vuelve de una certera eficacia poética.

Por otra parte Superrielle no rechaza lo discursivo ni el desarrollo poético. Es así en ello dentro de la tradición francesa y, en sus últimos poemas, extensos, volvia a esta manera. Pero lo discursivo en él está siempre estrechamente aliado a lo poético, sabiamente encadenado a los hilos conductores del poema.

En su mensaje al Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs, celebrado en Buenos Aires en 1936, al tratarse el tema “El problema de la poesía”, Superrielle sirviéndose de la expresión de un hombre de ciencia con quien había hablado de este tema dice: “Quizá sea en la poesía donde hombres sin Dios han de hallar cada vez más una religión de reemplazo”.

Es este ver la poesía como “una religión de reemplazo” el que nos hace volver al poema que suscitó, con uno de sus versos iniciales, todo este comentario. (“Alas freres qui viendrez, vous vous direz un jour”). El poema termina diciendo:

Et nous aperçût-il, abrité par ses vers,
Qu'il se console, avec nos visages divers.

De n'être plus du monde.

Esto consuelo que nos anuncia no es sino un desconuelo “de no ser ya del mundo” vuelto ternura hacia sus hermanos. Este consuelo no es sino melancolía profunda y subiduría desolada: “Il créait un visage”... Pero el poeta tendrá en su poesía el arma más segura

Pour chasser la tristesse avec une nouvelle

Tristesse infiniment plus triste et moins cruelle.

No olvidemos que este poeta no está asistido por la religiosa:

Jésus, pourquoi te montrer si je ne crois pas encore?

(“Au feu”, Gravitations, p. 195).

En un poema de “Le Forçat innocent” titulado “Sans Dieu” expresa la soledad, el desamparo y el desconcierto del hombre sin Dios.

Y en un urgente "Prière à l'inconnu" de "La Fable du Monde" dice:

Voilà que je me surprinds à t'adresser la parole,
Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes,

Et ne comprends pas la langue de tes églises chancelantes

Mon Dieu, je ne crois en toi, je voudrais te parler tout de même;

J'ai bien parlé aux étoiles bien que je les sache sans vie,

Aux plus humbles des animaux quand je les savais sans réponse,

Aux arbres qui, sans le vent, seraient muets comme la tombe.

Por otra parte sus poemas iniciales de "La Fable du Monde", donde se cumple en la recreación poética del mundo, tienen algunos momentos del Génesis — el caos, la creación (de la luz, del cielo, de la tierra y las aguas, los animales y los árboles); el reposo de Dios después de haber creado; la concepción y la creación del hombre; la creación de la mujer — pero en su frescura, en su gracia, en su fantasía, en su ternura, mezclada de humor se infiltran temas y versos no ortodoxos; la soledad de Dios después de la creación, lo que Dios dice al hombre, la tristeza de Dios. Todo tiene una luz y una ternura de fábula: el título y el tono de los poemas nos dicen que el Génesis para Supervielle no es sino maravillosa fábula.

Conociendo pues su desamorno de Dios podemos comprender qué fundamental angustia le trae el fluir del tiempo, lo fugitivo humano perdiéndose en los días. En este poema de "Les Amis inconnus" (p. 143) con una precisión y dureza de reminiscencias medievales nos dice:

Que voulez-vous que je fasse du monde

Puisque si tôt il m'en faudra partir.

Le temps d'un peu saluer à la ronde,

De regarder ce qui reste à finir.

Et leur jeunesse où nous ne serons pas

Et, c'est déjà l'affaire de nos âmes.

Le corps sera mort de son ambrière!

Hay en él a veces un reconocimiento resignado, sin rebeldía, pero profundamente melancólico, de nuestro destino; un sometimiento lúcido a las leyes que lo rigen. A veces la carrera del tiempo se vuelve obsesivamente:

26

On entre, on sort, on entre.
La porte est grande ouverte.

Seigneurs du présent, seigneur du futur,

Seigneurs du passé, seigneurs de l'obscur.

("Reve", Gravitations, p. 104)

Y en otro poema de "Gravitations" titulado "Prière" (p. 106) dice:

Le passé, l'avenir

Comme des chiens jumeaux flairent autour de nous.

En este vertiginoso fluir hay, viviente, un deso de perduración que va más lejos que la muerte:

Rien ne consent à mourir

De ce qui connaît le vivre

Et le plus faible soupire

Kève encore qu'il soupire.

(("Souffle", Gravitations, p. 81).

Este angustioso sentimiento de fugacidad se expresa en la serie de poemas reunidos en "Saisir", tentativa de aprehendimientos definitivos, poéticamente logrados.

Así como la vida continúa a través de los muertos

L'enfant qui cherche son chemin

A travers les morts, vers le jour!

Así los muertos de Supervielle se acercan desesperadamente a la vida. Sencillamente, con esa voz casi humilde que emplea para los más grandes temas, este poeta que no participa de la metafísica católica nos expresa su desolación ante ese mundo de irreparables ausencias corporales; sin apoyos visibles, ese mundo pasa sin voces ni respuestas. Expresando siempre una profunda ternura por su cuerpo, el alma que lo ha perdido dice su nostalgia repetidamente:

Et maintenant me voici

Agonisé sans genoux

Sur le sol où il s'allonge

Je comprends qu'il ne me reste

Que ses souvenirs à lui

Qui vont, viennent, angossés,

De mon absence de tête

27

A mon absence de pieds
Comme une triste marée,
Je suis un oiseau dans l'air
Ne sachant où se poser,
On m'a coupé mon seul arbre
Le sol lui-même est huyant,
Ah quel est donc ce pays
Où jamais l'on ne répond
Où l'on ne sait écouter
Une voix persuasive?

("Je suis une âme qui parle". Les Amis inconnus, p. 34).
Este amor por el cuerpo, este espiritual sentimiento de adhesión y ver-
nura por esta forma que nos expresa y nos comunica con la vida se evidencia
en numerosos poemas.

Las almas expresan siempre su "nostalgia de la tierra":

Un jour, quand nous dirons: "C'était le temps du soleil,

C'était le temps inoubliable où nous étions sur la terre,

Où cela faisait du bruit de faire tomber quelque chose...

"Le Regret de la Terre". Les Amis inconnus, p. 39).

Al comienzo de "Gravitations" coloca un verso de Tristan L'Hermite que
podría dar título a toda esta serie de poemas: "Lorsque nous serons morts
nous parlerons de vie." Y Superficie nos dice:

Tout ce qui mourut sur terre

Râle hument de loin la vie.

Interrogeant les ténébres

Où se développe l'oubli

("Alarme". Gravitations, p. 133).

Profundamente sensible a la incomunicación de los muertos con los vi-
vos, cuando piensa en el recuerdo de los que lo sobrevivirán pide que no se
interprete su silencio como indiferencia.

Por otra parte, séamo ayudar a los muertos, cómo reconstruirlos, cómo
recrearlos!

Avec ce sourire de douleur
Que je garde au cœur de la mort,
Puis-je refaire les cheveux,

Le front que ma mémoire emporte!
Avec mes jours et mes années,
Ce cœur vivant qui fut le sien,
Avec le toucher de mes mains,
Circuler la destinée!
Comment l'aider, morte évasive,
Dans une tâche sans espoir,
T'offrir à ton ancien regard
Et reconstruire ton sourire.
Et rapprocher un peu de toi
Cette boule sur les plantes
Que ton beau néant me réclame
Du fond de sa plainte sans voix.

("La Belle Morte". Gravitations, p. 125).

Dentro de este tema de la muerte, que es medular en su poesía, aparecen
quizá las más desoladas cimas sus dos estremecidos poemas de agonía: "La
Chambre voisine" (p. 82 Forgal) y "Whisper in agony" (p. 77 Forgal).

En un poema de "Gravitations" (p. 135) titulado "Offrande" la sereni-
dad, la dulzura, la ternura por los sencillos, entrañables bienes cotidianos, no
hacen sino más patética la desaparición:

Un sourire préalable

Pour le mort que nous serons,

Un peu de pain sur la table

Et le tour de la maison.

Une longue promenade

A la rencontre du Sud

Comme un ambulant hommage

Pour l'immobile futur.

Et qu'un bras nous allongions

Sur les mers, vers le Brésil,

Pour cueillir un fruit des îles

Résumant toute la terre,

A ce mort que nous serons

Qui n'aura qu'un peu de terre,

Maintenant que par avance

Ea nous il peut en jouir

Avec notre intelligence,
Notre crainte de mourir,
Notre douceur de mourir.
("Offrande" Gravitations, p. 135).

La amistad y el amor son otros dos temas importantísimos en la poesía de Supervielle.

Puesto que para él la poesía "salta y tiembla hacia el secreto del ser" podemos imaginar por qué recónditos caminos va a llevarnos, con su corazón y su arte:

Al comienzo del "Les Amis inconnus", en el poema que da su nombre al libro, dirigiéndose a los desconocidos amigos de su poesía, está inscripta esta estrofa que dice:

Il vous nat un ami, et voilà qu'il vous cherche
Il se committre pas votre nom ni vos yeux
Mais il faudra qu'il soit touché comme les autres
Et loge dans son cœur d'étranges battements
Qui lui viennent de jours qu'il n'avait pas vécus.

("Les Amis inconnus", p. 10).

Esta corazón capaz de "estrños latidos que le vienen de días que no ha vivido", es un corazón capaz de la más revelada amistad, capaz de esa substanciación que implica a veces la verdadera amistad: ese vivir, aún más que compartir, la vida del amigo.

Este profundo sentimiento crenia por muy diversos poemas de su obra: Mais marchons à son pas comme de vieux amis
Mais marchons à son pas comme de vieux amis
Qui se prennent un peu le bras pour marcher
Et préfèrent causer ainsi, sans se parler.
Pour que cette chaleur ne s'en aille en paroles.

("Vivre encore" Les Amis inconnus, p. 82).

Sabe también las dificultades y las limitaciones insalvables para el estrecho conocimiento de las personas: en un poema que titula "Figures" (p. 18, Les Amis inconnus) compara los rostros humanos queridos con un mazo de cartas que baraja:

Le jeu reste complet
Mais toujours mutilé.

30

También en el amor expresa lo que hay de insalvable y de desconocido: lo que hay de inseguro y precario en las tembradas aproximaciones de los seres: las transfiguraciones de su conocimiento:

C'est tout ce que je sais,
Nul n'en sait davantage.
Nul n'en sait davantage.
C'est un autre sourire
Ce sont bien d'autres lèvres,
Si j'approche de vous.
Ah mon regard vous change
Vous rend méconnaissable
Même à vos familiers.

(Les Amis inconnus, p. 53).

Dice a veces, una esencial desticha de las relaciones humanas: una íntima e insalvable soledad, a pesar del amor, a pesar de todos los mensajes, los torrentes que desbordan de una persona hacia otra. Hay, en muchos poemas, un sentido de irreparable y desesperante soledad. (1) Hay, por otra parte, un deso de conocimiento esencial de la soledad, de búsqueda del ser en su soledad, sin otro testimonio que su propia existencia:

Quand nul ne la regarde,
La mer n'est plus la mer,
Elle est ce que nous sommes
Lorsque nul ne nous voit.

El amor en la poesía de Supervielle no adquiere casi nunca forma directa, salvo en ciertos poemas. Pero aparece con mucha frecuencia surgido de imprevisto del misterio, en lo más delicado y secreto: un rumor, un silencio, un presente ya vuelto recordado, una dulzura inabarcable, un aguijón en tormento frente a un corazón.

El tema del amor en su poesía va del encendimiento flameante y sombrio ("Le Desir": Les Amis inconnus, p. 53) a la dulzura peribarcable, a una

(1) «Naufragés — p. 129 Les Amis inconnus.

«Alter ego — p. 119 Les Amis inconnus.

«Portes — p. 84 Les Amis inconnus.

«Sollido au grand cœur encombré par les glaces — p. 25 Le Forest inconnu.

31

ternura lenta, de intención infinita, voladora sobre días perecederos. ("Le Cœur et le Tournent", Forcat, p. 58).

Siempre en el amor aparece un ansia de apremiamentos que superen las mortales fugacidades; la cruel fidelidad del recuerdo que infiltra el presente yon irrepitibles días.

El poeta que ha cantado amorosamente la creación de la mujer en "La Fable du Monde" diciendo:

Pense aux plages, pense à la mer,
Au lisse du ciel, aux nuages,

À tout cela devant chair.

Et dans le meilleur de son âge

de capaz de encontrar en ella voz para cantar las alianzas del amor y la poesía.

Elle ne te sera jamais

Complètement familière

Tu voudras la remonter

De mille confuses manières.

Hemos entrevistado un vasto mundo poético: un mundo de pasión e inteligencia; un entrañable mundo de ternura, humor, gracia; un mundo en que lo humilde resplandece: un mundo de ritmos y palabras donde conocimos reyes, maridos, niños, muertos, amantes, amigos, ahogados; un mundo que abarca desde el sombrío paisaje interior de nuestro campo hasta Francia, la guerra y la paz; un recreado mundo de árboles, hojas, hierbas, caballos, ardilla, goceles, pesos, profesores y abejas; un mundo de silencios, de lentitud, de noches; un mundo al que asomaron las oscuras edades primitivas de la tierra y otros irreales mundos; un mundo estremecido de recuerdos que iban hasta la ya lejana fuente de la infancia; un mundo de veladas confidencias, de misterios, de patases, de escondido llanto, de secretos movimientos del alma, que en silencio quedaremos viviendo.

Puisqu'il n'est pas de mots pour tant d'amour et de flammes.

ISABEL GILBERT DE PEREDA

32



NOVELA Y CUENTO

EL CULTO DE LA VIOLENCIA EN EL CUENTO LATINOAMERICANO (1)

Para el lector norteamericano, el cuento de los países del sur tiene un tono exótico y poco familiar; no sólo porque Buenos Aires ocupa el lugar de Nueva York en los cuentos de ambiente metropolitano, y ganados y próceros reemplazan a granjeros y campesinos; no sólo por el obvio contraste de espaldas: las *patotas* de la Argentina, las *Cortilleros* de Chile, las *selvas* tropicales del Chaco, los callejones indolentes puertos de Venezuela, Ecuador y Perú, que constituyen el fondo predilecto. Hay otras diferencias más fundamentales, más notables.

La estructura misma de los cuentos se aparta de la experiencia del lector ordinario. No hay intrigas bien planeadas ni relaciones causales ideadas cuidadosamente que lleven el climax a su lógico desenlace. El esquema es

33

más común que el incidente, el episodio más frecuente que la historia cuenta. A menudo, la acción no conduce a parte alguna. La exposición inicial tan importante para el cuentista convencional, es apenas esbozada o totalmente omitida. Se representa el capitulo de la vida del protagonista o se relata un solo acontecimiento; en cualquiera de los dos casos, no hay explicación preliminar ni resultado. Pocos escritores latinoamericanos revelan adhesión, ni aún comprensión, respecto a los principios del arte novelesca tradicional (una excepción destacada es el cuento, extremadamente sutil, a la manera de Henry James, "Hermano asno" por Eduardo Barrios). Por el contrario, la intención aparece desintegrada.

Un fuerte sentido religioso latente en muchos de los cuentos constituye otra diferencia. El catolicismo de tierra adentro es varias veces puro y ortodoxo, y a veces no puede distinguirse de los ritos nacenos o supersticiones populares mantenidas por largo tiempo; pero afecta invariablemente la vida interior de los campesinos y la vida externa de las clases privilegiadas. Los sentimientos en los caminos, las festividades, la liturgia de la iglesia, los sacerdotes, las catequesis, se hacen sentir vigorosamente.

Las fiestas de la iglesia casi sean menos atenciones de los ritos de fertilidad y encantamientos a los dioses de la lluvia, pero son parte integrante de la existencia diaria. Aunque un *párrafo*, como el Pío Pérez, de Romero, describe a un sacerdote y ridiculiza a otro, la Iglesia siempre mantiene su lugar en la vida provinciana.

Una historia tal vez para el lector no minucioso es la diferencia que imparte los caracteres. Pocos escritores latinoamericanos hacen sus personajes de las clases superiores; prefieren en cambio *carriños*, pescadores, obreros de las zonas tropicales, indios y mestizos, *gringos* (todos los extranjeros son gringos para los nativos), monjes de estancia, gente de mar, prostitutas — en una palabra, el proletariado. No se intenta conocer al trabajo ni elevarlo al trabajo. Siempre se le muestra sucumbiendo, multiplicando, haciendo, formando, dando del trabajo claro y anhelante a los más hefticos excesos. El proletariado, en tanto, es solamente primitivo, sambarita, inescrutable de su *maltrato*, del *conocimiento* y del *placer*. Poca de descripción de deseos e inventadas pasiones.

Estas "cosas lindas" son por supuesto, rasgos comunes de la literatura naturalista de todo el mundo, especialmente de la de Francia, que ejerció

profunda influencia en la América española durante su período de formación. (2)

Estudiados varios cuentos de cuentos y narraciones, que representan la producción de un siglo o más de América latina, hallamos como rasgo predominante un persistente culto de la violencia; no sólo porque los acontecimientos dramáticos de los cuentos compran combates y derramamientos de sangre, sino — y más aún — por la evidente predilección hacia lo horrendo y lo sensacional. Aunque el terrorismo fascista en Europa nos ha familiarizado con el secuestro brutal y el asesinato, elementos que descomponen una función contrapuntística, por ejemplo, en "Píctea en noviembre" de Eduardo Malla, el lector norteamericano difícilmente está acostumbrado a la violencia continua y a los estallidos de pasión frenética. Los colores de la novela latinoamericana son azules; hay innumerables ateridos y acantilamientos, pelens de horrores, brutales castigos, homicidios provocados por el adulario. El aborto y el sadismo dejan su trazo. Cuentos de la vida portuaria y de navios naufragados recuerdan las brutalidades del capitán Larsen en "El lobo de mar" de Jack London. Casi invariablemente la acción es áspera y primaria, de duros y enviles tonalidades. La sensación de violencia suele permanecer hasta mucho después que el tema y el significado del cuento se han desvanecido.

"La muerte del gaucho" de Larzoune, es un ejemplo de lo que decíamos. Relata un incidente de la cruenta lucha entre las guerrillas argentinas y los dominadores españoles. Un *gaucho* solitario, que sale de una *fiesta* envenenada la lucha de un destacamento de caballería regular, y la sigue. Con la ayuda de cinco amigos, evade el peligro al pasar y los arribatos alrededor del viñedo, para hacer explotar el carro de municiones. Esta hazaña no le basta. Sólo llama blandiendo su *machete*, furiosamente, le matan el caballo y él continúa la batalla solitario hasta que es finalmente dominado. Larzoune describe convenientemente el heroísmo y la devoción por la patria del *gaucho*, pero uno recuerda indolentemente la figura del hombre herido y sangrante:

"Después de la cintura araña, cruzado el pecho de ojales en los que se aglutinaba con sangre el vello, resollaba a bufidos. En su hombro derecho distinguíase con sablaza, como una presilla. Desbordaba de sus ojos la sangre. Sangrientos mechones remendaban su frente. El brazo izquierdo era un picadillo a cuyo extremo la mano, rubanada al través, vertía sangre sobre la

rodilla en que se apoyaba. Por detrás veíanse las prominencias de sus lomos geminados como alas de caballo, y entre aborrecidas mechas el sudado bronco de la nuca. Las rayas de tinte que lo cubrían, parecían otros tajos". (3)

Otro cuadro sangriento de un heroso solitario que cae en combate desigual e inútil aparece en "Fidel Crespedes" de Manuel de la Cruz. Esta vez la escena es en Cuba y el protagonista es un intrépido patriota que alaca al enemigo "empuñando el sangriento machete y respirando el rojo: Uno a uno, al arma blanca".

A veces la lucha de emociones en estas escenas produce una revesión, y se culpa a la patria, tradicionalmente querida, de la tragedia. En la historia venezolana, "Los redentores de la patria", de Blanco Pombo, los soldados que están pillando y quemando un rancho, entran arrastrando al hijo de la cocinera y llegan a mostrarse del muchacho que agoniza: "por si el moribundo estuviere para cónanzas". Llevada a la historia por los ultrajes que no puede impedir ni vengar, la vieja madre grita, "¡La patria! ¡Malicia sea!".

El motivo de la venganza es común en la novela latinoamericana y llega a ser tan repugnante y bárbaro en su ejecución como en el famoso cuento de Edgar Allan Poe "El barril de amonillado". Romero en su cuento picaresco trata los artificios de una vida que ansaba venganza por el asesinato de su marido. Asimismo, se vincula al criminal, le llevó comida a la cárcel. Cuando, después de dos años, el homicida fué puesto en libertad bajo fianza, le esperó a la puerta de la prisión y lo invitó a su casa. El hombre confiado y asustado, la siguió a su alcahueta. Al poco rato un grito horrible escapó de la pieza. La mujer había abierto súbitamente una ventana y le había socionado los brazos venales.

En "Gaviota", de José Díez-Caneque hay un uso similar de la venganza dilapidada, pero isométrica. Gaviota, un plituelo resignado a la vida ruda y violenta del suburbio portuario, tiene pasión por el mar. Con el tiempo se le presenta una oportunidad y se embarca como granate a las órdenes de un capitán, Don Carlos. Por un tiempo todo marcha bien; Gaviota es inteligente, se adapta con rapidez, y es bien recibido por la mayoría de la tripulación. Pero, inevitablemente, aparece la envidia. Don Carlos, con impudencia, permite que se conozca su afecto por el muchacho; lo excita de las tareas más rudas. Se deslizan indirectas, se murmuran insultos y aparecen los cuchillos. Gaviota es reducido a prisión en el bergantín, pero es puesto

en libertad prontamente. De nuevo estallan los rencores y esta vez, el muchacho de Gaviota llega hasta Don Carlos. Después de dos años de vagar por el mar, Gaviota es ignominiosamente devuelto al puerto del Alhio. Sigue un período de privaciones, después del cual Gaviota entra en el servicio aduanero; se distingue y prospera, cuando una respetable posición. Pero la coincidencia y el melodrama entran juntos para precipitar el cuento en un abrupto fin. Gaviota recibe órdenes de interceptar un navío sospechoso de llevar contrabando. Frente al puerto, su lancha aborda al costero; sorprendido, descubre en el capitán a su camarada y enemigo Don Carlos. Hay un momento de tensión; Gaviota, torpemente, desentona a la bofetada para inspeccionar el cargamento y allí es derribado y pisoteado por la tripulación. Poco después, su cuerpo es brutalmente arrojado al puerto.

Muchos años separan la injuria del hecho de la venganza en "El Cachorro", de Manuel Rojas. Aquí, el cachorro tiene que ser físicamente contenido para que no asalte al sargento de policía, Chaparro, que ha matado a su padre, el Lioico, a tiros por la espalda. Cuando es liberado no renuncia sus infantiles estallidos de furia, pero tampoco olvida con el paso de los años, el colante asustado de su padre. "Por el cachorro que no era tal. Me crecieron las garras en la desgracia; la rabia afino se insinto de venganza y cuando pasaba cerca de Chaparro, tenía la actitud del jaguarcel que mirando de reojo ve a saltar hacia adelante". Pero no permite que su debilidad de venganza lo arrastre irracionalmente a un ataque prematuro y torpe contra el sargento de policía. Aguarda sus ansias por un tiempo, trabajando mientras tanto en los terracarriles y familiarizándose paulino a paulino con la vía férrea. Finalmente consigue atravesar enojosamente a su enemigo a la altura de un túnel. "Se oyo una risa, y la creja deajo del Lioico se hupido por el hombro del sargento, buscando el corazón".

Cuando está en pos de la venganza, el hombre injuriado jamás se detiene frente a consecuencia alguna y justamente, en múltiples oportunidades, la auto-destrucción acompaña o hace posible el acto de venganza. En el cuento brasileño "La venganza de Félix", el protagonista es un parásito cuya ofesión es arreglar cuentas con el baravón que encerró en la cárcel a su hijo y que subió a su hija: "una preocupación sola, llenaba las horas de Félix: ¡venganza!".

Finalmente, la desdicha oportunidad se presenta y, clavando una daga en su propio pecho, Félix grita que lo están asesinando. Confinado por los

acontecimientos, y no pudiendo aclarar su posición, su enemigo es aprehendido y condenado a trabajos forzados de por vida.

Una variación del motivo de la venganza aparece en un cuento de Baldomero Lillo, en el cual, no es una persona, sino una mina, la víctima del ataque. El minero ciego, Juan Parilla, está convencido de que la mina es responsable de su desgracia; se resigna a esperar su oportunidad durante años, y mientras tanto planea su venganza con convencional paciencia y habilidad; hasta que finalmente, semejante a Sansón, derrumba la mina, perteneciendo en la catástrofe.

A veces, la pira funeraria sustituye al cuchillo como instrumento ejecutor de la venganza. Como el título lo indica, en "Leña seca" de Javier de Viana, es ésta la que Paratleón Escobar utiliza para vengarse de su cuñado. Cuando éste hace su mandado de la muchacha que él quería, el infundado apila leña alrededor de la alcohola y le prende fuego. Luego, trepa al techo del rancho para mirar la "hoguera imbecil", "un horno colosal", y gozar de "su terrible venganza".

Otra variación aparece con el tema de la venganza en una del cuento de Ricardo Jaime Freyre, "En las montañas", en el cual dos blancos que han tramado engañar a los indios para arrebatárselos sus posesiones, sufren un destino horrible. Cuando los *cebederos* cambian a través de la tierra fría de Bolivia, los indios empiegan a rondarlos y finalmente los cercan. Luego de varios esfuerzos para abrirse paso, son capturados. Entonces los indios hacen un ingenio cuidadoso en las torturas a que someten a sus víctimas: los atan a estacas, les infligen heridas de cuchillo, les arrancan la lengua, les quemam los ojos.

La situación opuesta aparece en cuentos como "Los fugitivos", de Horacio Quiroga y en la novela de José Eusebio Rivera, "La vorágine", en la cual, los trabajadores de las selvas tropicales, son mantenidos en virtual esclavitud por crueles capataces, están sujetos a terribles castigos por producir poco o intentar escaparse. La situación de estos indios se hace aún peor debido a la miseria y las deudas que las compañías estimulan en beneficio propio.

En numerosos cuentos, la muerte es un espectro fantasmagórico, que ronda con presencia certera e inevitable. Los temperamentos son vivos y los apasionados estúpidos, frecuentes. En una región primitiva, donde la cotidiana labor requiere el uso de afilados instrumentos, los hombres general-

mente van armados. Y cuando los trabajadores beben en el alcohol, añiso a la fatiga y a la monotonía, los humillos, las riñas, los homicidios no son raras. Gran parte de la violencia de la novela latinoamericana puede ser atribuida a la veindad de los cuchillos y del alcohol.

El cuento de Héctor Eandi, "Hombres peligrosos", tiene, por esta misma razón, un título sumamente ilustrativo. En una taberna de tierra adentro en la Argentina se reúnen algunos vecinos importantes, ganados, percheros terratenientes, alguno que otro pillo. Son seres primitivos y amigos de la ostentación, inclinados a exhibir su virilidad con la provocación y la bebida. Pronto se provoca una pelea en la taberna y el mulato que la ha precipitado, es derribado. Por un momento la historia cambia de tono y vemos cómo una yegua brava es cruelmente domada y lastimada. Luego, el mulato Janna, vuelve, enloquecido por el deseo de venganza. Este cuento es un excelente ejemplo del dominante culto de la violencia.

El relato de Eandi tiene muchos paralelos, porque entre los *ganchos* y los trabajadores de las minas y las selvas, esta actitud desafiante, es esa demasiado corriente. La instintiva tendencia del latinoamericano a querer probar su virilidad, a establecer su condición de *macho*, está bien representada por Carvoto, protagonista de un cuento ya comentado. En "Palo de Hule" de Chincella, los propios matadores se dan cuenta de las peligrosas consecuencias de su desenfreno, pero son incapaces de retornarse. En *por de copa*, junto con un insulto, real o imaginado, provocan el derramamiento de sangre. Palo de Hule trata de evitar la catástrofe y advierte a los demás, pero los otros bebedores continúan importunándolo e insultándolo. El epíteto "*machillo*" es demasiado. "Y entonces, llegó la tragedia, la estupididad y dolorosa tragedia de nuestros hombres de campo cuando están cabalgando por el *aguardiente*". Una vez más la tragedia se cumple mediante los cuchillos, porque Palo de Hule, "medio loco", se adelantaba rápidamente sobre aquellos que habían estado hostigándolo.

Muchas veces, los homicidas surten de temporal insania, y serían juzgados como dementes en nuestras cortes modernas. Empezados por la ira, actúan sin saber lo que hacen. Por ejemplo, al oír por casualidad a su amante declarar su amor por otro hombre, el *quichu* de uno de los cuentos de Viana "*Antis rabia, desprecio, ansias de olvidar: como un hijo, de estrangular, de matar, de exterminar*".

Una vez que la violencia ha estallado, no se detiene hasta que uno de los oponentes ha sido eliminado. La vista de la sangre, el corte de la afilada hoja, empuja a los contendientes a mayores actos de violencia. El convicto evadido, Pablo de Hilde, que de ninguna manera desea aceptar el desafío de los muleros, sin embargo es dominado por el ansia de matar cuando la pelea ha comenzado y, *escandalizándose a la vista de la sangre que pronto inundó el pavimento* desprecia a sus atormentadores.

A veces es la rivalidad amorosa, a veces la infidelidad de la mujer que lleva a violentos crímenes. Los brasilienses, como los hispanoamericanos, creen en el pronto castigo de la pareja culpable como aparece en "La adivina" de Machado de Assis. Camilo ha traicionado la confianza de su amigo Vilela, haciendo el amor a su mujer, Rita. Citado a su casa se detiene en lo de una alfombra, quien le asegura que nada ha de sucederle. La profecía resulta falsa, sin embargo porque "allí, sobre el sofá, yacía Rita, muerta", en un charco de sangre. Vilela tomó al amante por el cuello y, con dos balazos, lo volvió muerto.

En "Venganza Criolla", de Aleides Arzobidas, un paisano de sangre caliente mata a otro porque ambos quieren casarse con la misma muchacha. En el cuento costarricense de Magón Costa, "La propia", un marido de edad avanzada mata al joven amante de su esposa, que es casi una niña. En

"El curandero", de Manuel Ugarte, el rival que ha conseguido a la muchacha, llama al antiguo pretendiente de su mujer para que le cure del cáncer; el curandero falla y el marido sospecha que la ha dejado morir para vengarse de su anterior derrota. Actuando por esta sospecha, el marido mata al desafortunado médico. Para vez varía el fin, generalmente trágico y sangriento, con algún despliegue de magnanimidad de parte del amante o del marido y finalmente la mujer infiel y su hombre logran engañar con éxito al ultrajado, como ocurre tan a menudo en las novelas italianas. Una excepción interesante aparece en "El padre franciscano o el ardid de una madre" de Mirreyes, en el cual una madre hábil y un sacerdote salvan a una esposa infiel y a su amante de morir a manos del marido. Sin embargo, el escritor no quiere estimular la infidelidad entre las esposas, revelándolas que ocasionalmente los ofensores pueden escapar a las horribles consecuencias de su pecado.

Debe recordarse, por supuesto, que la infidelidad real o imaginada de la mujer ha sido durante mucho tiempo buena y suficiente para su mu-

te. Escenas como el asesinato de Desdemona por el Moro de Venecia eran lugar común en el teatro nacional de España, particularmente en el Siglo de Oro. En muchos de las comedias de Pedro Calderón de la Barca, quizá el más grande dramaturgo español, una mujer es castigada por su marido debido a alguna deslealtad que a menudo es sólo imaginaria. Tráganse como "El médico de su honra" y "El pintor de su deshonra" sugieren trágicos desenlaces en los que la mujer muere porque algún *galán* ha sido tan poco cuidadoso para con su bienestar que le ha echado una mirada codiciosa. Quizás esta guardia celosa del honor familiar sea heredada de los moros que han dejado tantas huellas de su civilización en la vida de España.

El rival amoroso no es siempre otro hombre u otra mujer. En la famosa poesía de Rubén Darío "La huerte de la Emperatriz de China" es la estatuilla de una mujer la que excita los celos de la esposa. Ya sea porque el poeta nicaragüense no considerara particularmente reprochable que un hombre despierte las sospechas de su mujer, o porque como es obvio, el marido sólo admiraba la figura como una pieza de escultura, el cuento, termina en forma feliz... excepto para la estatuilla, que es hecha añicos contra el suelo. En este cuento ligeramente humorístico, género raro en la literatura de América latina, la esposa celosa desearga su ira sobre una indolente pieza de estatuaria. En "El Solitario", de Horacio Quiroga, el rival mantenido en el secreto de una esposa no es ni siquiera la replica de un ser humano. El amor por las piedras preciosas lleva a la mujer a la falsedad y finalmente a un profundo desprecio por su marido. Para que el castigo esté de acuerdo con la falta, el marido escoge la joya que ejerce mayor fascinación sobre la mujer y "suspendiendo un instante la joya a flor del seno desnudo, *humbó, firme y perpendicularmente como un clavo, el alfiler entero en el corazón de su mujer*" (27).

Sería tarea sencilla el citar otros muchos ejemplos del culto de la violencia. El modelo es generalmente uno de los dos ya descriptos: el dios de un sujeto rudo por demostrar que es más hombre que otro, o el dios y la necesidad de tomar venganza por una violación de derechos. En plena justicia, no puede decirse que esta norma de conducta esté limitada a determinada región o clase social. El agricultor, el leñador, el marido, el soldado, el estudiante, todos figuran en historias de violencia. Pero el lector de cuentos de eventos de América Latina no puede dejar de recordar a uno de los personajes tipo: el *gancho*. El *gancho* es primitivo y vivaz, simple en sus

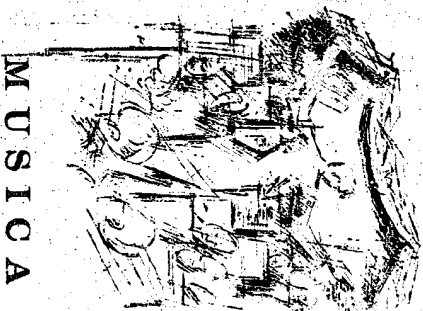
maneras y hábitos, conocido por su laboriosidad y su resistencia, libre e incontrolado en la expresión de sus emociones. Viviendo en una parte del mundo donde la pistola y el cuchillo son más rápidos y mucho más respetados que la ley, es probable que busque justicia por sus propios actos y no ante los tribunales. El *gancho* se parece a aquellos "cow-boys" y rancheros de nuestra frontera, que luchaban entre vaqueros y otros malhechores, imponiendo la justicia sumaria y por propia mano. Los romances llaneros, de distintos colores, de Zante Grey, presentan figuras similares del Oeste americano: hombres rudos, viriles, que cabalgan y pelean con energía, y que poco vacilan antes de votar un cargador de seis tiros sobre sus enemigos.

Así como los *ganchos* son los protagonistas más corrientes en los cuentos latinoamericanos, las *pampas* constituyen el ambiente más adecuado y natural. Los campos de pastoreo de Uruguay y Argentina son familiares para los lectores de estos cuentos; y escritores como Viana, Quiroga, y Langos se destacan entre los que penetran el culto de la violencia en literatura. En el futuro, tal vez, la tónica podrá virar hacia la industria, y las luchas tendrán entonces lugar en las oficinas o en las fábricas. Cuando llegue ese día, desaparecerá ya definitivamente el tipo *gancho*, uno de las pampas, y su peculiar équerador de la antigua ley hebreica.

RAYMOND L. GRISHAM y JOHN F. PLANAGAN

Traducción de HUGO R. IDOYAGA.

(1) N. de R. — Este artículo fue publicado en la revista *Hispánica*, en Estados Unidos. Su traducción para ESCRITURA ha sido expresamente autorizada por los autores.
 (2) Henry Gratian Doyle, decano de la "George Washington University", acota: «En campo de debates para por año las escenas de violencia y otras *epic scenes* de la literatura norteamericana (por ejemplo, algunas de las obras de Caldwell, Faulkner, Hemingway, Steinbeck), en las revistas sensacionalistas y porográficas que interesan muchos lectores norteamericanos. Esta producción ilustra satisfactoriamente, por sí este artículo pareciera proveer de materiales a los hipótesis norteamericanos: "holit than thou" (Yo soy más sabio que tú).»
 (3) N. de R. — La cita corresponde al capítulo *Al centro de Las guerras gancho* de Langos.



UNA REVISION DE LAS NOTACIONES MUSICALES DE LOS GRIEGOS

El hombre moderno ha descrito con bastante claridad el sonido social y religioso de la música en la antigüedad, aunque y hasta puede practicar instrumentos prehistóricos, espere con bastante certeza sobre los estilos y sistemas prehistóricos, pero ignora cómo era que se montaba todo ese mundo de posibilidades para dar en la flor de una melodía. Si conserváramos tan sólo la paleta del Greco, ¿podríamos saber cómo era su monumental pintura?

La historia oficial de la música es, desdichadamente por ahora, la historia de la notación musical. Y como la notación tiene, en la vida del pensamiento musical, una muy corta antigüedad, esa historia apenas se remonta a unos dos mil quinientos años atrás, tiempo relativamente breve en una gre-

fundamente en estos trascendentes problemas de historia musicológica. Estas palabras puestas apenas se leyeron por hoy, el nudo de esta discusión e intentan con cierta humildad servir de pórtico propio a un catálogo provechoso y razonado del acervo musical que se conserva del arte sonoro helénico, base indudable de toda la música en la cultura occidental.

Textos y ensayos claramente apretados, aun de musicólogos eminentes, confunden muchas veces al lector con la enumeración y el comentario de estas fuentes documentales, olvidando algunas y mezclando las apócrifas con las auténticas. Obedecemos entretanto los papeles en estas 15 fichas que se suceden en un liso y llano orden cronológico:

1. — Año 408 (A.C.). — *Fragmento coral de la tragedia "Orestes" de Eurípides*. — Auténtico. — Se halla escrito en un papiro fragmentado descubierta en Viena en 1892. Es el primer canto estrofarístico del coro de esta tragedia cuyo texto literario se debe a Eurípides. Se supone que el papiro data del año 100 antes de Cristo siendo copia de un documento anterior. Se halla escrito en modo mixolidio y dentro del sistema enarmónico perfecto menor conocido por los griegos del siglo de Pericles. Se conserva en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Viena.

2. — Año 400 (A.C.). — *Primera Oda Pírica de Píndaro*. — De dudosa autenticidad. — No existe documento de la época. Fue publicado en 1650 por el Padre Athanasius Kircher, S. J. en su famoso libro, "Munuscula Universalis". Es sólo el comienzo de la oda y actualmente se le considera fragmento.

3. — Año 260 (A.C.). — *Fragmento, probablemente de una tragedia*. — Auténtico. — Se halla escrito en papiro y pertenece al modo frigio. Muy corto e incompleto, se conserva en el Museo del Cairo.

4 y 5. — Año 150 (A.C.). — *Dos Himnos a Apolo*. — Auténticos. — Se hallan tallados en pizarra. Fueron hallados en 1893 en las excavaciones realizadas por arqueólogos franceses en Delfos. En los muros de la tesoría ateniense en Delfos se hallaron grabados estos dos himnos dedicados a Apolo. En el mismo lugar se encontró una inscripción que aclara perfectamente su procedencia y que dice así: "Resolución de la ciudad de Delfos. Puesto que el compositor ateniense Kleochares, hijo de Hion, ha escrito para nuestro dios

Apolo un himno prosaico, pagano, para ser cantado por el coro de manecillas en las festividades de sacrificio, el consejo de la ciudad ha resuelto que el director municipal del coro estudie estos cantos y los ejecute todos los años. Y a fin de demostrar cómo honra la ciudad a aquellos que escriben algo digno del dios, Kleochares será alabado por su devoción a la ciudad y será coronado con la guirnalda de laurel como es costumbre en Delfos. También será honrado huésped de la ciudad y él y sus descendientes tendrán el honor de presidir el oráculo y la corte de justicia, y gozarán de privilegios especiales como el de asilo completa exención de impuestos y otros derechos debidos a los huéspedes y benefactores de la ciudad". Se halla firmada esta resolución por el alcalde Patromas y los consejeros Iyssa, Nikias, Dion Ghosilas y Bathylikos. Este himno, llamado "Pagana de Kleochares" se halló junto con otro más fragmentado. Su hallazgo provocó una verdadera revolución en la transcripción de la notación alfabética elaborada en ella Teodoro Reinhard y Gabriel Fauré. El primer himno se halla en la llave del hipermixolidio y el segundo en el frigio. Este último — la "Pagana de Kleochares" — fue transcrito en el compás de cinco octavas — el compás del zortzaro vasco — merced a sin embargo ciertos reparos al respecto. El primero se atribuye a Linnemus.

6. — Año 100 (A.C.). — *Stasimon de Sektios*. — Auténtico. — Se halla tallado en mármol. Fue hallado por el sabio inglés Ramsay en 1883 en las escombrías de la ciudad de Trailes en el Asia Menor, grabado en una columna de mármol que obraba de la lápida de un sepulcro. Es una canción anacóntica de Sektios, de origen siriliano, tallada en la tumba de su esposa Euterpe. El texto literario dice así: "Mientras vivas, vive alegremente; no te preocupes demasiado, no trabajes mucho, porque la extensión de la vida es corta y la muerte te alcanzará pronto". Además en la sepultura se lee esta otra inscripción: "¡Soy una tumba y un símbolo, Sektios me coloco aquí como signo permanente de eterno recuerdo. Sektios a su Euterpe". Se halla en modo hipofrigio.

7, 8 y 9. — Año 160 (D.C.). — *Peda sobre el suicidio de Aguz y dos papiros más, desconocidos*. — Auténticos. — Se conservan escritas en papiros y según algunos musicólogos datan del año 160 antes de Cristo. Los dos papiros, a manera de postulados instrumentales, se hallan escritos en el modo hipermixolidio. Se conservan en el Museo de Berlín. Proviene de la Tablada

He aquí el stock de música griega que maneja el hombre contemporáneo: un collar de quince hitos eslabonados entre extensos puntos suspensivos que relucen tímidamente en la noche casi impenetrable de la música antigua.

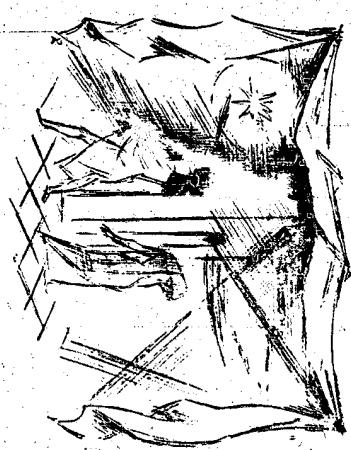
LAURO AYESTARAN

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL. MINIMA

Beitmann, Friedrich: "Die Hymnen des Dionysos und Meneades". — Berlín, 1846.
Bellemann, Federico: "Anonymi Scripto de Musica". — Berlín, 1841.
Combarbe, J.: "Histoire de la musique". Premier Tomo. — París, 1938 (6ª ed.).
Fitz, F. J.: "Histoire générale de la musique". Tercer tomo. — París, 1889.
Galle, Vincenzo: "Dialogo di Vincenzo Galilei mobile fiorentino della musica antica et della moderna". — Florencia, MDLXXXI.
Gezeri, F. A.: "Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" 2.ª. — Gante, 1875 y 1881.
Gombosi, Otto J.: "The Melody of Pindar's Golden Lyre" (Publicado en "The Musical Quarterly", vol. XXVI, págs. 381 a 389). — New York, 1940.
Kircher, Athanasius: "Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni". — Roma, 1650.
Reinach, Theodor: "Les Hymnes Delphiques à Apollon" (Separata de "Bouillet de Delphes" publicado bajo la dirección de Th. Reinach, tomo III, 2ª fascículo). — París, 1912.
Sachs, Curt: "The rise of music in the ancient world". — New York, 1943.

DISCOGRAFIA

"Himno a Hebe" del año 170 (A.C.). — Versión de Curt Sachs. Disco Nº 1 de la colección "Dios mil años de música". — Decca, 20.156 — A.
 "Sexton de Saffor" del año 100 (A.C.). — Versión de Curt Sachs. Disco Nº 1 de la colección "Dios mil años de música". — Decca, 20.156 — A.
 "Himno a Apolo" ("Regina de Kirchens") del año 150 (A.C.). — Cantado por el "Patristina Choir", coro mixto y flauta. Según la versión de Theodor Reinach, introducida al inglés por F. Abdy Williams. — Victor, 20.896 — A.



TEATRO

DE RACINE A JEAN-LOUIS BARRAULT

I. TEATRALIDAD DE RACINE

Haberse familiarizado con la voz de Racine, haber sentido — una vez por todas — su intensidad, su profundización, haber aprendido una nueva forma de la poesía, haber descubierto algo adquirido y explorado, haber dilatado las más álgidas fronteras del arte.

Lytton Strachey (Books and Characters, 1922).

Después de la veneración clásica, después de la desvalorización romántica, después de la incomprensión naturalista, Racine alcanza hoy su más pura gloria. Los mejores espíritus de la intelectualidad europea de nuestro

las piezas de Racine. Esperan, sin duda, iluminos en escena o despliegues espectaculares o violencias físicas. (En el mismo prefacio de *Racine* advierte Racine sutilmente: "Yo es necesario que haya sangre y muertos en *Andriaco*"). Todo el teatro de Racine está guiado, sin embargo, de acción, violencia e intensidad. Y cada palabra, cada gesto de los personajes, son acción. Vossler lo ha dicho inmejorablemente: "¿Qué importa que su acción destruya sólo *tena jugar en palabras*, sin que *quiten las palabras*, se *erocen las palabras*, o se *compongan* versos, si *asi ríde una de esas palabras* es una *palabra*, una *espeque* y una *copa de veneno*?" La confusión de algunos proviene, quizá, de que esa acción es interna, de que Racine desprecia el movimiento puramente superficial y abunda en el corazón de sus personajes, en cuyo centro se desata el conflicto. Y es en la pasión que ellos sienten, y que —dichos conjuntos— comentan implacablemente, es, en sus pasiones, encontradas, donde se ubica la más intensa y desgarrada acción del teatro occidental. Frente al estallido pasional con que se cierra *Phèdre* —más trágica en la furia que devora a sus personajes que en los catáversos que documentan esa furia—, que vacío de acción, de verdadera acción, parece el último acto de *Hamlet* con su zaratosa cosecha de muertos!

Y la incompreensión de algunos críticos se agrava porque esa agonía de las criaturas racinianas es olvidada en los más puros versos de la lírica francesa; porque sus condenados personajes jamás deponen ni su decoro verbal ni su nobleza de sus gestos. *Phèdre* aborda a su hijastro Hippolyte (por quien arde de deseo) con aquellos magistrados versos que tanto hacían sonar al adolescente Marcell:

On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous,
Seigneur...

(II, 5, versos 551-55).

Si *Phèdre* no pierda la línea, y merezca consumida doblemente por su culpa y por mortal veneno, sin abandonar el ritmo poético:

Deja jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jete un froid inconnu;
Deja je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;
Et la mort, à mes yeux déchant la écarté,
Kohl au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.
(V, 7, versos 1639-44).

54

Y esta contención, este mágico equilibrio de pasión y pureza, irritó a los románticos que prefirieron hacer declamar a sus muertos, entre otros, ayes, interminables discursos cargados de ritos y lugares comunes, hinchados y verbosos, tan imposibles (al fin) como la luz de *Phèdre*, pero menos valiosos.

La raíz de esta conducta crítica de Racine está no sólo en su natural sobriedad y pudor, en el íntimo classicismo de su espíritu, sino en la reticencia social sobre la que deseara su obra, como lo señalará magistralmente Gundolf en su estudio sobre *Kleist* (1922): "La sociedad", dice el ilustrado crítico alemán, "es, para el teatro de Racine y de Molière lo que era el mito y el mundo de los dioses y del destino para el teatro de Sófocles y de Aristófanes, es decir, la potencia última y determinante, el amplísimo horizonte sobre el cual se desdibujan todas las potencias vitales y artísticas del hombre". Y antes (Gundolf había indicado que así como los personajes antiguos eran víctimas o jueces de los dioses o del destino, en el teatro de Molière y de Racine, los personajes, sin autonomía, dependen del juicio de la sociedad, quien se encarga de señalar su índole cómica o su estirpe trágica. (Vossler aporta este testimonio de Gundolf en el capítulo III de su hermoso libro.) Pretender ignorar esta realidad histórica de la que parte Racine, es incapacitarse para juzgarlo, es practicar una forma burda del anacronismo.

Pero eso no es todo. Hay que comprender, además, que Racine es un hombre dividido. En una composición poética de sus postimerías, cantaba el trágico, evocando a San Pablo (*Romano*, VII, 18-25):

Mon Dieu, quelle guerre cruelle!
Je trouve deux hommes en moi:
L'un veut que plein d'amour pour toi
Mon cœur te soit toujours fidèle.
L'autre à tes volentes rebelle
Me révolte contre ta loi.

.....
Hélas! En guerre avec moi-même.
Oh pourrai-je trouver la paix?
Je veux, et n'accomplis jamais,
Je veux, mais ô misère extrême!
Je ne fais pas le bien que j'aime,
Et je fais le mal que je hais.

Esta dualidad que Racine en cada trágica superaba con su arte, es la raíz de sus intensas crisis espirituales, de su adhesión cordial a la severa doc-

55

trina jansenista y su pasión sensual por la escena, de su vacilación entre el mundo y el claustro, de su intenso combate por lograr una síntesis entre la creación dramática y las convicciones religiosas, — síntesis que *Phèdre* ambiciona y (en cierta medida) realiza.

Esta dualidad alcanza, también, a la esencia misma del arte raciniano. Racine (nadie lo duda) es el poeta del clasicismo francés. Pero en el alambicado un poeta barroco, contenido aunque poderoso: un barroco espiritualizado, trascurrido, hasta ofrecerse en pura llama. Y este barroquismo último es el que alumbra tan altamente sus creaciones dramáticas y desgarraba su alma. (La fusión de barroquismo y clasicismo en el arte de Racine ha sido indicada por Leo Spitzer en la obra colectiva: *Introducción a la estética románica*, Buenos Aires, 1942. El artículo de Spitzer se titula: *La interpretación tipológica de las obras literarias y la nota sobre Phèdre*, está en las páginas 133-143).

II. MUSE EN SCENE DE PIEDRE

On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées.

Molière.

En una página de su ensayo sobre *Racine* escribe Karl Vossler: "*El teatro de Racine no precisa, ni mucho menos, de la representación para producir su efecto total*" (V. págs. 129 de la traducción española, 1946). Lo que es, estrictamente, incorrecto. Porque Racine (como Molière) no creó sus piezas para la lectura sino para la escena. Y una obra dramática así preparada sólo logra su total realidad (es decir: sólo produce su efecto total) al ser vivida en escena, al adquirir esa dimensión espacio-temporal que le da, que sólo le puede dar, la representación. Racine concibió sus tragedias para ser representadas. El mismo se encargó de hacerlas representar. Lo que indubablemente quiso decir Vossler fue que las piezas de Racine producen un efecto casi total a la lectura. Y ello se debe (como ya se apuntó) a la perfección literaria de su texto, a su magia poética.

Esa prueba más —concluyente— de que una pieza de Racine sólo logra su total realidad en la representación, la ofrece esta catedralina, esta minuciosa, mise en scène de *Phèdre* que en 1946 publicara Jean Louis Barrault y que precedía esta nota. Leyendo con atención el volumen (publicado en Pa-

ris por las Editions du Seuil) se aprecia la obra de Racine bajo una nueva luz y se adquiere más nítida conciencia de su dimensión escénica, que la mayoría de los críticos literarios olvidan recutar. Porque el trabajo de Barrault (exhiste (aun) menos) en la minuciosa comunicación de cada detalle de una representación ideal, desde los efectos de luz o el concertado desplazamiento de los actores, hasta el tono de voz con que debe emitirse cada sílaba, hasta el gesto que subraya o atenúa cada alejandrino. Barrault analiza la obra como escenógrafo, como director de escena, como actor. Y los comentarios y aprendizajes y estudiados versos de *Phèdre* cobran nueva, a veces, insuspechada intención en sus manos, así como reverdecen en sus páginas todos los problemas que han ido contaminando el frágil texto durante casi tres siglos.

Para recrear *Phèdre*, para reinventar la *Phèdre* que estrenara Jean Racine el viernes 1.º de enero de 1677, Barrault sólo posía 1654 alejandrinos y una indicación escénica. En efecto, Racine (a diferencia de nuestros verbosos contemporáneos G. B. Shaw o E. O'Neill) sólo acotó una vez el texto, junto al verso 157 escribió: (*Elle s'essuie*). Barrault debió agotar la bibliografía francesa sobre Racine para entriquecer esa sobriedad. En la primera parte de su libro (*Documentation*) examina y discute distintos testimonios sobre Racine como metteur en scène y como dramaturgo. De esos testimonios surge la seguridad de que Racine provocó en la escena francesa una revolución en el arte de declamar. Su hijo Louis escribe: "*Los partidarios de Corneille atribuyen el éxito de las piezas de su rival al juego de los actores, a quienes él (Racine) comunicaba en sus lecciones el gran talento que poseía para la declamación*". Y también cuenta Louis: "*El rey (Louis XIV) le oía leer con gusto, apreciando en él la extraordinaria facultad de hacer hablar por sí la belleza de la obra leída*". Incluso se ha llegado a afirmar que Racine andaba místicamente cada papel, palabra por palabra. La reforma del poeta tendía a devolver a la lineada y pomposa declamación de la época (que Molière satirizara en *l'Impromptu de Versailles*, 1653) un sentido más noble y elegante, más natural, aunque no depusiera una fundamental cualidad rítmica. Sus esfuerzos en este sentido pudieron resumirse así: "*Obligado a acomodarse a la costumbre de cantar que habían contraído los comediantes, se tomaba el trabajo de anotar las papeles estudiando los tonos que se accionaban más a los sentimientos que había querido pintar. Así las escenas se accionaban que hoy declamación sin naturalidad y que en el alma del comediante está el hogar de su talento*". Pero, como bien señalaba Barrault ese mismo

esfuerzo de Racine hay que cumplirse en sentido contrario, ya que se ha llegado a perder toda noción de nobleza y elegancia y se ha caído en un opaco prosaísmo o (lo que es quizá peor) en una necridad declamatoria escorriada. En una nota de su *Journal* (11111902) y después de asistir a una representación de *Andromaque*, había anticipado Gide ese juicio de Barrault: "Zigzag error de los actores, hoy, al representar Racine, es tratar de hacer triunfar la naturalidad, allí donde debía triunfar el arte". Consciente de esto, Barrault se pregunta si Racine ahora "todavía se permitiría a cualquier músico, aunque los actores, pero esta vez para alzar el caso naturalismo ridículo, para negarse de la posesión y para decretarse al canto". A esa empresa dedica Barrault, en ausencia de Racine, sus mejores fuerzas. (V, en particular, el admirable estudio del alcapandino.)

Para la reconstrucción del decorado, Barrault sólo disponía de dos líneas en una memoria del Hotel de Bourgogne, que reza literalmente: *Phèdre: Théâtre est un palais royal. Une chambre pour commander*. La silla (por otra parte) ya estaba prevista por Racine al indicar que Phèdre se sienta. Para la reconstrucción del palacio olvidado Barrault no encontró ningún testimonio aprovechable y optó por diseñar (con Jean Hugo), una galería, suerte de encarnación o lugar geométrico de los caminos de Phèdre, Hippolyte, Aricie y Thésée. Dicho palacio puede ser (indica Barrault) en marino claro. Una ilustración—entre las páginas 36 y 37 del volumen—permite apreciar el escenario que coincide con el que trajeron al Plata Marie Bell y Maurice Bécaudé. Pero si los anales del teatro o las ediciones originales de la obra no facilitan indicaciones esenciales, el texto de Racine penetrantemente analizado, ofrece abundantes sugerencias. No se olvide que Hambert había definido con justicia el arte de Racine como "un arte algo redondo que no dice todo, pero que deja en cambio actuar tanto. En nada es más raso que en enfoques indicados a los lectores atentos". Esa lección atenta, sorprendente mente lucida, fue cumplida por Barrault en forma ejemplar. Examinaré algunas de sus conclusiones.

Ante todo, Barrault no cree que *Phèdre* sea un monólogo para un solo personaje, un poema más que una obra de teatro, como piensa Thierry Maulnier (*Racine*, 1936). Barrault reconstruye decididamente contra quienes niegan la teatralidad de la obra y destacan su concentración en el personaje de Phèdre como vicio característico (lo que podría llamarse: unidad de personaje). La cuestión es examinada en este libro de todos los ángulos posibles.

Desde una análisis minucioso de la pieza, proseguido a lo largo de cada acto, hasta unas reflexiones sobre el título original (se publicó en 1677 como *Phèdre & Hippolyte*, tragedia por M. Racine),—todo sirve a Barrault para probar que no es un concreto para mujer sino una sinfonia para orquesta de actores. Esta recepción es salutable y de gran eficacia, como lo prueba la explicación unánime que mereciera por parte de sus críticos este aspecto del libro de Barrault. En efecto, aquí se muestra la compleja elaboración de Hippolyte, Aricie, Énone, Thésée, y cómo sus figuras intervienen primordialmente en la obra, como sus pasiones se oponen y complementan las pasiones de Phèdre. Y el análisis del carácter de la firme y hábil Aricie o del puro y desdichado Hippolyte resulta ampliamente convincente. No tan convincente, en cambio, es su reivindicación de Thésée. (Puede servir algo innadecuado y áspero en la concepción dramática de este personaje. Apenas asomado a escena (III, 4) Racine le obliga a asistir a la fuga desesperada de Phèdre que se susbtrá a su presencia, al amigo y bathosamente discursivo de Hippolyte y a la torpe acusación de Énone (IV, 1). Y el héroe que se presenta feliz, reintegrado al hogar como esposo y padre, sobrevive en breve lapso tan violenta transformación, destituido sus celos, ultrajada su dignidad, que rompe brutalmente la línea imagen primera. Ese

Alí qu'est-ce que j'entends?

con que se abre el acto cuarto, "enorme grito, muy largo y espantoso", según opina Barrault, destruye el equilibrio del personaje, lo vuelca en otra (luchada) máscara de horror y cólera. Y antes de terminarse la obra Thésée sufrirá una segunda transformación: descubierta el engaño tramado por Énone con el asentimiento feroz de Phèdre, el héroe se convierte al calor del inocente Hippolyte y desdicha brutalmente el cadáver de Phèdre. Thésée es en realidad la víctima de esa tensión violenta y vertiginosa que recorre el teatro de Racine. (Herni Cortez, en *Fondation*, 34, 1946, ha defendido extensamente la interpretación que ofrece Racine del héroe ateniense.) Y en lo que se refiere a los confidentes (desde la nocturna Énone hasta la ingenua Ismène) Barrault señala con sagacidad que ellos son más el doble de sus amos que individualidades aparte, y que sus caracteres se hallan a veces ligados a los de aquellos por una relación simbólica. Este enfoque de la tragedia modifica sensiblemente su interpretación. Ya no se trata de hacer valer únicamente el papel de Phèdre; o peor aún: ya no se trata de hacer valer únicamente la pasión de Phèdre. Se trata de representar la obra como una pieza

compleja, en que cada actor crea su papel en estrecho acuerdo con los otros y es el conjunto lo que vale lo que tiene sentido.

Evidentemente sin embargo, esta interpretación está oír que indica Barrault: *Phédre* debe considerarse como una sátira. Al final del libro se estudia detenidamente su título y se distinguen cuatro movimientos (el tercer movimiento abarca los actos tres y cuatro, que según Barrault debe representarse sin intervalo). Pero a lo largo de la obra ya había indicado Barrault la composición de cada movimiento, desde la aparición de un tema, hasta sus sucesivas metamorfosis, sus diálogos con otros temas, su subordinación a la idea central. Tampoco había omitido señalar Barrault ninguna simetría, ningún detalle de la composición rítmica. Este penoso análisis enriquece el texto y descubre a cada paso su perfección, su equilibrada estructura, de evidente trazado geométrico (Morse, por ejemplo, la estricta composición del acto primero: Hippolyte urdido por Thémante confiesa su amor por Aricie; Phédre virgine por el nombre confiesa su amor por Hippolyte. La simetría o el contraste puede buscarse hasta en el detalle de cada escena). Para Barrault *Thédre* es pura geometría. Por primera vez lo insinúa en la página 38. Más adelante, en la 60 transcribe como epigrama de un capítulo, una frase del preámbulo que Racine escribió para su *Alphitonte*: "No se pueden tan sólo demostrar proposiciones pero no poner sobre la escena nada que no sea muy necesario". Y en la página 67 ya dice directamente Barrault: "La acción de *Phédre* es una pura línea geométrica". Luego no se cansa de señalar ejemplos de esa pura geometría, perfecta siempre, jamás repetida.

Es claro que Barrault no podía dejar de tocar uno de los temas más transmitidos por los críticos: el carácter de *Phédre* y la naturaleza de su origen. Racine fue el primero en plantear el tema. En su prefacio de 1677 escribe: "*Phédre* no es completamente culpable, ni completamente inocente; está comprometida, por sí misma y por la culpa de los Dioses, en una pasión ilegítima, de la cual es la primera en horrorizarse. Ella se esfuerza en dominarla, quiere decirse morir; que declararía a alguien, y cuando es forzada a describirla, habla con una confesión que demuestra bien, que su crimen es antes un castigo de los Dioses que un movimiento de su voluntad". Desde las primeras páginas Barrault examina las soluciones propuestas y a su vez ofrece un retrato de *Phédre* que va profundizando y rebocando a medida que avanza el comentario. Frente a las distintas interpretaciones del personaje, que ora acentúan el horror de su crimen, ora describen un alma

especialmente cristiana, extraviada por la pasión, Barrault insiste en la complejidad de *Phédre*, que desborda milagrosamente las tipificaciones críticas, que preserva, en definitiva, su misterio. Y no olvida señalar siempre que es necesario, la ambigüedad del personaje, como (por ejemplo) en la escena 6.ª del acto IV, cuando la protagonista advierte el crimen al que la convida la influencia de Etéocle, sin dejar por eso de lamentar la frustración de su amor. Dice entonces la torturada *Phédre*:

*Hélas! du crime offert, dont la honte me suit
Jamais mon triste cœur ne recueille la fruit.*

Y comenta inmediatamente Barrault: "¡La muy cristiana y virtuosa y celestial *Phédre* nos parece de todas maneras poco arrepentida; sea dicho al pasar".

Se puede disceptar de algunas opiniones de Barrault: se puede negar la estricta validez de su interpretación sinfónica o la excesiva minuciosidad al analizar los gestos o el tono de voz; pero es innegable que su penetrante y en cierto sentido, exhaustivo examen constituye uno de los aportes más valiosos para el mejor conocimiento del texto de Racine.

III. EL METTER EN SCENE

Pero aquellos que, sobre una escena, están encerrados de hacer vivir la tragedia no son ni jueces, ni testigos, ni críticos, sino servidores y, en caso de necesidad, alumnos. Su tarea es la de "servir" y si es necesario la de "hacer pasar". Deben para ello "sacarpones" a la obra; ellos "disponer".

Jean-Louis Barrault.

No quisiera cerrar esta nota sin indicar algunas ideas centrales de Barrault sobre la mise en scene. Muchos enfoques ya han sido comunicados. Ahora quiero citar un texto capital que Barrault titula *El caso y la representación*. Lo reproduzco en su integridad. Se halla en las páginas 40 a 42 del libro y dice así:

"Representar es saber dirigir su aliento, su voz y su "cuerpo-de-la-ca-beza-a-los-pies" de una manera determinada.

"Saber algo es haber olvidado ese algo y haberlo encontrado en sí. Es un conocimiento "digerido". Por el estudio se profundiza la cosa, se la cono-

ce, luego se la olvida; al fin, se la encuentra en sí mismo. Desde ese momento, se la sabe.

"Interpretar un pápel es ser capaz de "tocarse", a sí mismo como a un instrumento; es ser capaz de saber "tocarse", a sí mismo como un instrumento, es decir, sin pensar en ello. Es una suerte de técnica espontánea.

"En el oficio de actor, hay pues, los sueros de actividad absolutamente opuestas:

"La actividad de los ensayos.

"La actividad de la representación.

"Durante los ensayos se deben resolver todos los problemas.

"En la representación, todo problema debe estar resuelto.

"La representación es un acontecimiento. Es el momento esencialmente poético; el momento en que se produce la cristalización, la síntesis; el momento en que, gracias a la fíjima está soportada por la presencia del público, el prescrito químicamente aparece. La representación es un acto de amor: uno da, uno se da, se intercambia, y se comunica.

"El ensayo corresponde al período creador. Es para el actor el momento específicamente artístico. Se esboza, se borra, se insiste, se manifiesta; la inspiración se ilumina, la transpiración se sostiene; las sorpresas, el asombro, desespectación, en una palabra: toda la serie de los torreses de la creación artística, surge, se oponen y rivalizan, bajo la huella, "empeleque" de las hamacas del ensayo. Es el tiempo de la ordenación, de la disciplina, y de la construcción.

"En papel está fijado cuando se le puede interpretar "en frío".

"Hay el "trac" (miedo) del ensayo que es distinto del "trac" de la representación. El trac del ensayo se empantaña a la angustia, al vértigo, al aturdimiento. Es negro y opaco. El trac de la representación es comparable a la bola empujada que os sofoca y os hace estallar el pecho, cuando os dirigís a una cita de amor. Es incandescente, fosforescente.

"El estado de espíritu que se tiene en la representación es pues absolutamente contrario al estado de espíritu que se tiene en el ensayo. Todo lo que, en la representación, es libre, espontáneo, improvisado, hecho de impulsos... "anarquista", es el fruto disciplinado de la elaboración disciplinada del ensayo.

"Hay actores que, muy sabios en el arte del ensayo, desaparecen durante

la representación; son buenos enamorados pero malos amantes. Otros que, trabajadores recios, se desentran ante el público; son buenos amantes, pero están verdaderamente enamorados? Otros en fin que para evitar el estorbo del ensayo pretenden que para representar, "es, hace falta el público"; son los haraganes.

"Es por eso que se acostumbra decir: tal actor "gana" a "pierde" frente al público.

"Las sorpresas de la representación son inevitables, como las del amor. No se puede dar ningún consejo a un actor "enfrente de representación". La representación es específicamente un acto de generosidad, es el arte del don de sí mismo. Todo lo que se puede hacer por un actor que se prepara a la representación, es alentarla y ponerlo en el clima más favorable para su florecimiento, es decir, a su concentración en la distensión.

"La representación es un acto de alegría, un acto de alegría... en el esfuerzo. En el momento de la representación, ese acto de alegría en el esfuerzo ignora al de la competencia deportiva que, ese también, está hecho de concentración, de distensión, de estiramiento y de alegría.

"Es casi una performance (en inglés, por otra parte, la representación se dice: performance).

"El actor es pues un atleta afectivo.
"Alena a sorbo a fuerza de entusiasmo, de trabajo de ensayos, a fuerza de voluntad. El arte del actor es el arte mismo de la voluntad. ¡A veces que intervenga la gracia que da el genio! ¡Y aún el genio no vive sin voluntad! Pero éste es otro asunto!

"No se puede, por lo tanto, hacer recomendaciones al actor más que en el momento del ensayo.

"Está, pues, bien entendido que las cuestiones técnicas que versan a continuación, surgen únicamente durante un ensayo y no en el momento de la representación en la cual, ya lo hemos dicho, hay que dejar al actor la más completa libertad".

Esta concepción de Barrault justifica su minuciosa (y para algunos excesivamente) anotación de cada movimiento, de cada acento, de cada palabra, sin atender a las palabras que acabo de transcribir, sin comprender que con ella Barrault pretende comunicar fielmente su representación de *Phèdre*. Da la antichista de cada movimiento tal como lo concebía, tal como se lo representaba idealmente.

Pero el intérprete futuro puede no aceptar que a tal palabra correspondiera tal acento o que a tal ritmo tal gesto. Con su comentario Barrault se opone por muy buenas razones a la improvisación irresponsable.

También ofrece el libro abundantes notas que prefiguran un tratado del arte escénico que algún día redactará Barrault. Bajo el modesto título de *Revisión de algunos problemas* analiza el gran actor francés el abajamiento, el resitado, la voz y el gesto. Es imposible pretender comentar aquí cada una de estas páginas henchidas de pensamiento y magistral experiencia.

EMER RODRIGUEZ MONGEAL

CALENDARIO DE TEATRO

AFICIONADOS

Mil movimientos carentes y sine ha sido de intensa actividad para los aficionados. Ya que en notas anteriores hemos recordado la actividad profesional del año transcurrido, contaremos esta al teatro amateur.

A su cargo han estado varios de los títulos significativos de la temporada. Como de costumbre, los aficionados han vuelto a acercarse a los profesionales en la ambición, en la generatividad por la obra importante; han demostrado un mayor sentido de la emulación, o un sentido de la emulación mejor dirigido: no al éxito material, siempre dudoso en nuestro medio, sino a la visibilidad de la empresa estética, al ofrecimiento de la novedad, a la presencia de un espíritu.

Al lado de estas virtudes —distintamente erradas, según los ejemplos—, los aficionados han vuelto a mostrar la suma de defectos, de insipientes y de indiferencias que parecen propia de su teatro, de la falta de rigor material con que se da entre nosotros (sin necesidad externa, sin necesidad), como si toda fuerza o fuerza de un ánimo de donación para un ambiente del que se sabe de antemano que no lo merece, e incluso que no lo agradecerá. Esto conlleva a todo el teatro amateur de cierto tono de aflicciónismo. El público, por su parte, se contenta con los aplausos disminuidos y pasivo desprecio de los profesionales por el amateurismo, y conlleva a las representaciones de aficionados con el valoroso espíritu de asistir "a una velada", alrededor indolentemente del doble tributo de haber pagado la banca y de contribuir, en forma no menos conculca, a llenar la sala. Salvo los pequeños públicos celosos que los demás conjuntos amateurs hacen al que actúa (a menudo para la más documentada destrucción, que es de fe previa) y salvo la devoción amorosa de los allegados a cada grupo de actores, el resto se conculca en la indiferencia, en la neutralidad, en la falta de convicción de que sólo comprometen responsabilidades a exigir los que viven de la bofetada; los amateurs, según esa desentendida credulidad, siempre baratan "demandado", están como están.

Esa indolencia distraída invade también las disposiciones de los críticos, que creen que con no ir emperran ya a colarse y a pelearse, contribuyendo in absentia al éxito convencional del espectáculo; y que, en todo caso, están la ofensiva honesta. La imprudente comprensión de mayor a menor, donde deberían mostrar sólo la generosidad, la ingenua, paradójica y no siempre bien recibida, generosidad del rigor. Es cierto que en un medio pequeño, como el del teatro amateur, el crítico sabe que las desrazas infligidas a unos ayudan a vivir a los otros, por ese estilo del descompenso mutuo que, como tal vez escala de una crítica, practican —de grupo a grupo— los aficionados. Por otra parte, no toda la culpa de este malentendido recae sobre el crítico; las cali-

lido de servicio a un texto y a un arte con tradición ya adquirida, que debería tener todo el apoyo por la escena, nadie convertirse en el espectáculo y la autenticidad de una fe personal. Todo aprendiz del director, todo aprendiz de metteur tienen la tendencia a exigir sus propios intenciones reformulados por anticipado, en su campo de la intransferible indigiridad) me refiero al teatro o, en cada caso, al teatro diverso de su interpretación del texto. Todo desajustado, todo efecto fallido, todo juego pueril a cargo de un inmediato pero personal sentido de la expresión. Así, los directores y los metteurs olvidan que el teatro es un oficio empírico, que debe practicarse con espíritu siempre abierto al escaramiento de lo que se crea perfecto, siempre pronto a la consiguiente empujadura. Con su seguridad de haber elegido a los veinte años el camino que otros más prudentes, o más seriamente empíricos en la lucha, varían en tomar a los cuarenta, los directores amateurs son muchas veces, —por su particular estilo de ferozidad— los culpables de que el actor aficionado se entregue a una estética antes que a un aprendizaje. Deseñan el hecho probado de que el actor puede no tener decidida su estética, puede no tener incluso una opinión sobre ella, pero debe tener en cambio, necesariamente, un oficio en constante cultura. Y en un medio de libertad sin sometimiento y sin demagogia, cultura, como es el de nuestro teatro amateur, la experiencia crítica frente a un texto (que tiene algo de fetiche, un sentido empírico) acaba en muchos casos por trabajar al amateur, en cuanto particularmente no le existan una febril o un palmario, es inevitable que los días malos. Con una febrilidad que no debe perderse pero tampoco orientarse en escena, se siente comprometido personalmente por lo que le toca decir, como si él lo hubiera escrito y como si, al decirlo, tuviera que explicar al público con una expresión de independencia ajena al juego escénico, y afirma todo a una relación de prestigio personal con el espectador, como desafiándolo por anticipado de que los abstracen rigores de una representación perfecta de esa fase, de esa respuesta.

No vamos a insistir, claro está, que haya de declinar, por principio, una exigencia crítica frente al texto. Pero sí de todos modos éste ha de darse, no deben quedar en la versión estética rasgos de la incredulidad personal del actor o del director hacia el libro que deben servir. En todo caso, interesa más el cabal entendimiento de los textos que la demostración de una actitud crítica frente a ellos. Muchos de estos aprendices comprometidos en un entusiasmo o una impetuosidad, salen en escena batiendo una punta o acortando una frase, con lo que revelan que el afán de salvar los principios estéticos es, en ellos, más celoso que el de entender la letra-hasta el fin. Y tal disposición es, si puede decirse así, la esencia de lo anti-teatral.

Por todo eso, nunca podrá encarecerse bastante, en el director, el oficio objetivo de explicar: de explicar sin pitecoidismo, queremos decir, en el solo beneficio de una comprensión total del hecho inmediato y primordial que, en el teatro y en la representación, es el texto. Lo que a menudo ha sido confundido por los conservadores (por nuestras tentativas de escuela dramática, sin ir más lejos) es el alcance de ese oficio de explicar: se ha confundido la misión de analizar caracteres o demostrar psicológicamente personajes clásicos del teatro, a profesores de psicología sin ninguna experiencia teatral del teatro (salga la redundancia). Y naturalmente, se ha incurrido en la divergencia absurda, que pierde los límites del objeto (en esa línea en que es típico el exceso de "La Epopeya de Antígona" como,

estética presentación de un servicio informativo a los estudiantes). Se ha perdido así de vista el hecho de que el interés medio, corriente, aplicable a un conjunto de actores sin distinción de otras capacidades que las valdezas en escena, es el de que el actor entienda en la medida en que debe exponer, en la medida en que intente lo ayuda a representar, como esclarecimiento ineludible de la letra. No en la medida en que pueda escribir un ensayo o discutir, sin perjuicio de que su entrega al teatro lo lleve hacia esas otras formas de expresión, bienvenidas en cuanto no estorben sus medios de expresión dramática.

Podrá pensar el lector que nos empinamos en no encontrar salida a la posible actitud del amateur, si agregamos que no es menos peligroso el otro extremo, el de un falso empírico de la naturalidad escénica, cuando se quieren preservar a toda costa la fidelidad, la espontaneidad, es inevitable que la falta de oficio lleve al descuido, a la horrorosa familiaridad de hablar al público, en desahogado intencional, la visión y la audición incorrecta de un ensayo.

Dadas las condiciones del amateur, dado su inevitable íter escénico en la noche de la representación, debe hallarse en su preparación para el espectáculo, un punto medio entre la extrema libertad de darle un papel sin decirle ninguna actitud y el excesivo detallismo de imponer el poemario de cada paso, de cada gesto, porque es forzoso que en su relación haya de olvidarse, y en esas condiciones de sujeción menuda será para él como el darse de nadar en mitad del río. En suma: hay que corregir y mejorar el oficio del amateur, a propósito de toda vez que se ensaye pero no a cuenta exclusiva de que se le prepara para ese texto; no se debe fragmentar el aprendizaje en el particularismo de cada ocasión, sino tender a esa forma de instrucción general que sirve a la disciplina del actor, por encima y a préstamo de las incidencias de cada ensayo, de cada fase de un libro. Hay que preocuparse, además, de la formación de un gusto y una cultura válidos para la escena: crear al joven de la indisciplinada literatura del indiscriminado cinematográfico con los que quiere ayudarse, y con los que puede simular una actitud mecánicamente cómoda, melindrosa y elegante, en todo caso muy superficial. No poca de la ferozidad que se desvela en el fondo de nuestro teatro amateur, proviene de esos tempranos amatecimientos y de la certeza prevalente de estar en lo cierto y en lo resolviendo, que ellos dan. Concurrientemente, el desahucamiento de la camaradería fácil, del natural desparpajo del ambiente escénico, hace creer a muchos —es frecuente verlo— que tienen vocación para la escena, porque les gusta el pintoresco pedregoso de tiempo que, en las y venidas, pueda unirse a un alfilerador. El prestigio de este posible estilo de vida, que toda al teatro, y que nadie advertiría en la detención con que manejan su frega los que menos familiarizados están con ella), lleva a muchos jóvenes a entregarse a la aventura del teatro amateur, sin que el hecho mismo del asunto —el oficio dramático y sus implicaciones— les sean claros, o por lo menos sentidos en necesidad. Cuando ser coquetos se disipa, con un sentido del burlón y aún de la entera de la representación, todo postularse de la novedad habrá desaparecido.

Ya que este comentario no procura agotar esta injusto que desconociera los motivos que, en contrapartida, se acredita el aficionado en nuestro teatro. A pesar de todos los rasgos que puedan haberse, los aficionados y su movimiento significan la única esperanza

temple de nuestra escena, más visiblemente dada a mejorar —por ahora— con una buena escuela de actores que con una inercia promesa de escritores nuevos.

Y es evidente que mientras la llamada clase intelectual no se interesa, salvo excepciones, por el teatro, y sólo le presta, más o menos, atención cuando el espectáculo concierde una fe política, o cuando su inusual importancia objetiva llama al estirgo que no quiere ser tomado en falta de conocimiento, hay grupos de jóvenes que entregan a la escena una suma de tiempo, de ideas, una frecuentación de los posibles ejemplos a recoger en nuestros teatros, que afirman que el arte teatral será, con el tiempo, algo más que una simple decoración en sus manos.

El día en que el elenco amateur adquiere las condiciones externas que hoy reúne sólo el profesional —suficiencia, necesidad del oficio con sentido de disciplina y no de paradiplomía— el día en que desaparezcan la frivolidad y el dilettantismo que suelen esterilizar al aficionado, habremos ganado mucho. Habrá para honor de nuestra escena otra ambición, otra cultura y —aunque parezca pueril tenerlo en cuenta— una mejor educación civil en el actor.

Nuestro teatro está aún en la etapa de requerir y esperar esos obvios y elementales progresos; y en sus perspectivas sólo aparece el aficionado como capaz de triunfos.

C. M. M.



C I N E

LA NUEVA CINEGRAFIA ITALIANA

Apuntes para una conversación actual

Henrico Coppola es un fotógrafo eminente, un director filador de películas documentales, un artista ligado al cine por muchos y muy diversos aspectos. Es autor de obras de calidad tan puras como los álbumes *L'Art en Mesopotamie*, *Histoires*, *Buenos Aires 1936*; es autor de célebres breves de tan limpia factura como *Pont des Arts* y *Un domingo en Hampstead Heath*. Su considerable labor de fotógrafo se multiplicó en formas innumeras: sus inquietudes, en otros tantos países, trabajos y viajes. Con la colaboración de Gerle Stern realizó algunas memorables exposiciones e ilustró algunas bellas revistas. Vinculado a los cineclubes europeos y al movimiento cinematográfico general, fue un atento observador de su vida artística y, muchas veces, su pensante crítico.

El cine nuevo italiano es, junto a un nuevo cine inglés, la corriente más importante del arte cinematográfico de post-guerra. Me atrevo a afirmar que es muy diferente haberla vivido en Europa misma: y que aquí en

esta margen portenta del *París*, esa experiencia se diluye no poco. Es decir, que el ambiente afectivo si no deformó, da a la atención una orientación distinta y el espectador "vive" afectivamente una realidad correspondiente; ahora, no ve las otras realidades del film, de la vida expresada en el film. Y en la experiencia humana lo definitivo es su vivencia afectiva. Sobre todo cuando el cine se identifica con el onto al actor.

El contenido del film es un pretexto, en el buen sentido de la palabra, para vivir la emoción de la presencia del actor. Y su intimidad superficial que la imagen nos ofrece, oculta convenientemente al personaje. A este personaje, cuando existe, ya no se lo ve: el hábito adquirido sumisamente en el cine del porfío, todos los sábados y domingos, ha fijado la visión. Sólo se atiende a la presencia corporal que tapa la realidad inmanente del personaje.

La Propaganda (sí, con mayúscula) — y por estos pagos la crítica es voluntaria o inconscientemente Propaganda — es categorice en este sentido: "¿Quién se casa con Eulalió en el film a estrenarse... ésto, éé? y en el caso, los nombres de actriz y de actor mejor pagados del elenco.

En algún lugar dice Ortega y Gasset: "... El onto al cuerpo es elemento sintomático de inspiración pueril, porque sólo es bello y útil en la medida sobre los valores de senechal. Lo propio acontece con el cinematográfico que es, por excelencia, arte corporal." Es innegable la puerilidad del pñ. Jilicopnasa frente al film. La sala cinematográfica es una nueva edición de la creta ancestral del hombre primitivo donde un haz de luz proyecta, en un abismo de sombras, imágenes todopoderosas. El hombre que asiste a este rito-proyección de mitos, vive las imágenes bajo el influjo de lo irracional. La razón, la capacidad de análisis y de crítica del espectador sufren su atenuación, o quita sería y profunda disminución. Nuestra más repudida experiencia nos permite comprobar que es difícil o imposible, entre dos ó más personas, la coincidencia de impresiones y juicios sobre un film. Y una misma persona vive emociones a veces hasta opuestas en visiones sucesivas de un mismo film.

En libro, una obra de teatro son experiencias más constantes, van de menos a más en la vivencia de sus valores. En film ofrece una sucesión de emociones cuyo ritmo de cursoño paraliza la razón y el juicio. Juzgar un film, suscribirse a la deserción emocional de la imagen, hacer saltar el resorte del jugador, no es fácil en este mundo mitológico en que vivimos. Y.

72

sin embargo... En ciertos momentos y en ciertas ciudades, la experiencia del espectador frente a un drama, un film, o una paisajada de error, alcanza la categoría absoluta del sentimiento vivo del destino del hombre. El mundo, que ha hecho el nuevo mundo, nos hace sentir ese destino del hombre.

En el cine nuevo italiano reconocemos el valor de la herencia europea. (Esta herencia secular tan difícil de vivir después de imprimir el ritual *Myloef* y de soñar con el último *happypend* de turno en el cine más caro, con esa seguridad de conquistadores del mundo que venimos por las calles de la gran ciudad del sur...). Cine nuevo, humilde, sencillo. En Italia, unos pocos hombres han sabido hablar como hombres. Han aprovechado estos rípicos momentos de Europa en que ya no se cree en palabras bonitas, en que la vida se mira cara a cara, sin terribidos ni homenajes patrios senquiales. Han estos hombres no hay moral convencional, no hay un código para labrar situaciones, no hay frases hechas para tapar la realidad. No hay una edición de moralidad.

Rosellini en su film *París* nos presenta un episodio de la vida de República: llegan las tropas aliadas, un oficial americano desciende de un tanque rodeado por el pueblo que lo aclama, y pide agua para lavarse. Una joven lo toma de la mano y lo lleva a su casa. Minutos después, él parte. Han cambiando las pocas palabras que un manual de conversación inglés-italiano puso en sus labios de ritos alegres. Sus corazones han vivido la solidaridad y el cariño. El americano promete volver. Seis meses después, nuevo encuentro. Ella vive, protestada, en el ambiente de un *bar pour ofediles* americano. El *allegria* borracho por las calles. No hay velos, ni hay recetas. Ella nos es la declaración de los argumentos burgueses, ni él la ovija descurrida. Ella es la mujer que la miseria y el desorden de post-guerra han hecho; él un hombre que la victoria sin ética ha formado.

Estas vidas, destinos humanos, poseen el valor que su conducta moral les da en cada caso, en cada circunstancia de la vida. El cine nuevo italiano nos da la calidad mejor: el valor moral del espíritu de sacrificio, en los episodios de los *partisans* de *París*, de *Roma*, *ciudad abierta*; de solidaridad y simpatía humanos de *Vivir en paz*; de picardía y alegría, de generosidad y renuncia en *Seniseño*, en *cuatro pesos en las nubes*. No hay protagonistas en este nuevo cine, como no los hay en la vida. O cada uno es protagonista a su hora. Y los hombres y mujeres cuyos vidas, asuman en el film para

73

turnos el sentido de seres humanos en trance de vivir su vida, no son personajes-pretectos para actores estrillos.

Este cine es nuevo por su mensaje, no por su técnica. Creo que Baudelaire, analizando la obra de Corot, nos da el concepto exacto para el examen esencial del cine italiano: "... una obra de genio —o, si se quiere, una obra de alma— en la cual todo está bien visto, bien observado, bien comprendido, bien imaginado, siempre está muy bien ejecutada si lo está suficientemente. Luego, existe una gran diferencia entre un trozo hecho y un trozo terminado —que, en general, lo que está hecho no está terminado y que una cosa muy terminada en nada está hecha— y el valor de un toque espiritual, importante y en su justo sitio, es enorme".

Si, este cine nuevo no nos da obras terminadas, pero ha sabido hacer obras vivas, valientemente hechas. Donde todo ha sido visto, observado, comprendido, imaginado con precisión suficiente, ejecutado con alma. Este cine nuevo no procede analíticamente, por secuencias lógicas, ni por sucesión de detalles descriptivos. Su montaje es psicológico, los hechos se sitúan en síntesis rítmica de trozos significativos; cada personaje expresa su momento interior sin demostrarlo, sin *desarrollarlo*. Así, realizar un film, es saber esperar —por el ojo de la haca— la vida espontánea, mínima de efectos y plena de significación, del hombre que cumple su destino. La vida mínima de las cosas que lo rodean, en este lugar, en este momento; la vida plena del vivir del hombre y del suceder de sus pasos. La profunda simpatía que este cine inspira al realizador y su instinto creador que lo lleva a esperar por el ojo de la haca, son la medida del valor humano que el film nos ofrece. Su sinceridad nos comunica vida auténtica. No queremos dudar de que el espectador actual tenga ojos para esta visión.

FORACIO COPPOLA

74

EN TORNO A UN EXPERIMENTO: «LA DAMA EN EL LAGO»

Hay en *La dama en el lago* una experiencia cuya capacidad de reducción rebasa extensamente el reducido patrimonio artístico en que habría de quedar por fuerza relegada si sólo se tomasen en cuenta los valores del medio ambiente y del grupo de actores que lo interpreta. La rebasa aún, en la versión española, pese al desastrosa *debut* que destruye una parte de la original sustancia cinematográfica que tal experiencia produjo. Y es, justamente en esa sustancia donde hay que buscar aquello que mejor merece mirarse y meditarse; aquello que demuestra cómo el cine es capaz de modos que le son en absoluto privativos y que pueden, en un momento dado, alcanzar una autoliza y, al par, una potencia inusitadas.

Esta obra se propone la sostenida predominancia del tono subjetivo y de la narración en primera persona, hasta dar al espectador la ilusión de que ve por los ojos del protagonista y, parcialmente al menos, se confunde con él. Así introduce vivamente a ese espectador en el ambiente del drama, satisfaciendo una ambición tan cara al cine como al teatro; deja de considerarlo como un ente extraño y pasivo que mira las imágenes desde fuera, como podría mirar las figuras de un cuadro, y, haciéndole ver con los ojos de un personaje y oír con sus oídos, le convierte en personaje a él mismo.

El ensayo posee por sí propio una significación muy vasta, cuya magnitud se dilata harto más allá de las estrechas lindes en que lo oprimen este concreto y poco brillante ejemplo de *La dama en el lago*. Y lo posee así puesto que intenta nada menos que traducir, de algún modo, el velado mundo de nuestros sentidos y de sus finas reacciones; puesto que plantea, al fin y a la postre, el problema metafísico de nuestras percepciones y de su comunicación.

75



El afán de dar a conocer, más o menos directamente, la particular intensidad, no es nuevo en el cine; no lo es tampoco el propósito de mostrar lo que, en algún instante, ocurre en el humano conocimiento, aunque sólo sea lo que alguien ve y ve; ni lo es siquiera la fragmentación de toda una historia según la mente de una sola persona, tal como ocurre en *Caldigari* o en *Uno*. Las interminables riquezas y plasticidad de la técnica fotográfica, la infinidad de sus procedimientos y capacidades, tentó algunas veces a los cinegrafistas y los hizo lanzarse intrepidamente por la vía de tan difíciles conquistas. Lo nuevo de *La dama en el lago* es su metódica insistencia en la expresión de lo individual, la constancia con que ha querido mantener la versión total de los hechos a través de su protagonista. Lo nuevo es aquí el que

76

toda la película se ha filmado según una mecánica visual y sonora que trata de hacer ver y oír al hombre del público como ven y oyen otros ojos y otros oídos que los suyos.

Ciertamente, el cine se aplicó muchas veces a hallar maneras de transmitir en imágenes las sensaciones y las ideas o algún fragmento de su estructura profunda; maneras que le permitiesen dar forma a los invisibles fantasmas creados por el ensueño o la alucinación, transmitir los silenciosos estremecimientos provocados por el terror o la ira o la sospecha. Ciertamente, desde sus primeras edades comenzó a tener noción de su destreza imantada para representar lo peculiar psicológico y lo secreto subjetivo: la agitación del ánimo, los procesos del pensamiento, la turbulencia de las pasiones. Así intentó las confidencias, la introspección, el intimismo; así, ya en posesión de una técnica tan completa y ágil, se complació en expresar, a veces con exquisitos delicadísima, a veces con tajante vigor, los escondidos movimientos y trastornos del psiquismo, aun aquellos que ocurrían en sus más callados refugios.

Las deformaciones de las imágenes y el trasiego de sus magnitudes; la desorganización o la disolución de sus propiedades naturales; la fusión de sus categoricas entidades en múltiples amalgamas formales, insuperadas y cambiantes; todos esos juegos, y tantos más, sirvieron admirablemente al cine para permitirnos llegar, directa o indirectamente, al entrañable fondo de algún personaje, y hacernos parecer que, por un mágico instante, vivíamos con su propia vida, tal que si en él nos transfundiéramos. El cine de *La guardada* abunda en breves y concisas muestras de tales indagaciones.

Y sirvieron también los artificios del sonido, tan débil, tan vivo, y plástico como la imagen misma, tan presto a girar su imponderable materia auditiva a los más exigentes reclamos y llamamientos; violentos resonancias; voces de una increíble lejanía; tránsito fugaz o tensa vibración obstinada de una nota, de una palabra, de un ruido, que sólo podían existir como reclusos estados de conciencia.

De esos mil afagrazas—trampas tendidas a nuestros sentidos—se valió el cine, y se valió habilísimamente, para llamarlos a entrar en los acantilados territorios ajenos, para hacernos copartícipes en ajenas ideas y emociones; y logró alcanzar sus designios con una acuidad y una pujanza de penetración tales que ninguna palabra humana, ningún ejercicio literario, llegarían a imitar.

77

Los ejemplos podrían esgrimirse a todo lo largo de la vida ecuménica del cine. Yo recuerdo aquella remota *Colpita* de 1913, tan teatral, donde ya había una declaración subjetiva: y recuerdo aquellas subimpresiones y aquellas estamburrias — tan trajadas entre 1908 y 1915 — con que se expresaban las imágenes mentales y se traducían los recuerdos: los remordimientos, la premonición, la sospecha; y las misteriosas atenciones del hambriento Jim Mc Kay en *La cámara del oro*; y la trágica sombra creciente que anega al soldado moribundo en *Crucis de palo*. Y la presencia obsesiva de una idea criminal en el memorable *Amarrar de Mannan*; y las exploraciones por el misterioso territorio de los sueños en *La hija del agua* y *Jazz*; y *La esfinge architecte* de David Gray; y, en ejemplo reciente, la obtusificación y la claudicación y el torpor causado por un narcótico en *El enigma del collar*.

El ensueño, la duermevela, los estados bromosos de la conciencia, dieron forma al cine, como lo dieron otras veces a la literatura, para ensayar sus investigaciones y para buscar en los soterrados horizontes psíquicos merced a otros instrumentos que las palabras; y para llevar más allá de las imágenes y de los sentidos este privilegio de análisis y de comunicación, echando mano del montaje y distribuyendo sus profusos materiales no en el orden razonado en que los distribuye la ulterior narración cronológica sino en la espontánea e irrazonada sucesión en que fueron naciendo.

No tiene tan exigentes ambiciones *La dama en el lago*: quiere, simplemente, ser un relato en primera persona y mantener sus intenciones, cosa que, juzgada la obra con rigor, hace sólo a medias. Pero es, sin duda, un modelo narrado como tal: la cámara ocupa el lugar del protagonista, cuya propia voz no se ve si no es en los espejos, o cuando habla — en verdad que ni acertada ni inútilmente — al público; los actores se dirigen a la cámara, es decir, a ese protagonista: la iluminación, el sonido, el movimiento escénico están regidos siempre según la visión, la audición, el movimiento de aquel mismo personaje.

Todo esto altera bastante las habituales coordenadas del cine y el habitual panorama que constituye al espectador de películas; pero todo esto es lo que aproxima a ese espectador y trata de atribuirle aquella coparticipación que es la más valiosa razón de ser y la más noble intención del drama. Todo esto es también convencional, pero no más de lo que es el corriente proceso narrativo que obliga a mirar desde fuera, como a través de una ventana.

La dama en el lago quiere, pues, trazar el punto de mira del espectador: quiere adentrar a éste en su universo; quiere identificarle con un hombre de ese universo, haciéndole ver y oír lo que él oye y ve; quiere señalarle puntos notorios expresivos, pequeñas gestos y actitudes, mínimos detalles de los seres y las cosas, que remudan por completo su corriente situación de espectador. Quiere hacerlo así, a todo trance, mas no siempre lo logra, enternecidamente.

Jacques Daniel Valeroze resume de esta suerte un juicio sobre la película: "Montgomery (director y primer actor) ataca el cine visible de la pantalla con sus propios ojos... obligándonos a dar, realmente, nuestros primeros pasos en un nuevo modo de ver". Aun cuando no sean éstos, exactamente, los primeros ni los más seguros pasos que damos a lo largo de una historia semejante, son, sin duda alguna, los más largos y los más numerosos.

En cuanto a los resultados inmediatos del experimento, su enumeración y mensura exceden los fines de esta efísa. Contra el buen éxito de *La dama en el lago* colaboraron eficazmente la pobre calidad de la novela original, el omiso libro cinematográfico de Steve Fisher, la floja copiedad de casi todo el personal que tuvo a su cargo los papeles. El penoso *debut* — repentinamente siempre y donde quiera haya asumido alguna vez su irresponsable entriagué — remacha las desventajas artísticas de la película; anstruye las voces oracionales por malos remedos; escamotea la auténtica palabra de Robert Montgomery para hacernos oír el texto que recita un adocendo locutor; aun, lo totalmente — y esto es lo más grave e irreparable — los efectos de especial resonancia que se procuraron para caracterizar la voz del protagonista y reducirlo, en un peculiar plano auditivo.

Todos estos males llegan, si, hasta convertir *La dama en el lago* en una vulgar película política, pero dejan intacto su valor de experiencia y por lo tanto valdramar las obras maduras y cabales que podría forjar el cine si hubiese a recorrer cumplidamente estos aythos y promiscuos caminos.

Narración en primera persona, al modo de *Falguière* o al de *La dama en el lago*; narración en tercera persona, cuyos más rizados ejemplares, por dió, a conocer la imposible mirada de vidrio del cine-*ogio* de Dziga Vertov; de ambas modalidades la cinegrafía produjo manifiestas muestras, aunque fuese en unas pocas imágenes, en una corta secuencia, hasta en un sfilario fotogramma. *La dama en el lago* no es una muestra de regularidad, pero es ya un relato completo hecho en tono de personal confianza y según un procedimiento, estimablemente sostenido, que exige del espectador algo más que el papel de un pasivo recipiente. Es, además, un vivo de enseñanzas, una

Fértil lección para el público avisado y una prueba de que también en la industria del cine caben, aunque en modesto lugar, los bríos y las inquietudes renovadoras.

JOSE MARIA PODDESTA

NOTAS

Palavra de "Aí te deso".

La circunstancia de ser relativamente uingava esta película explica el presente comentario en ESCRITURA. Es justo atender a todo aquello que aparece como germe de una crítica nacional, aunque aparezca inseguro y balbuciente todavía. Esta actitud no la decide un falso nacionalismo, sino una particular solitud hacia algunos autores valerosos, así sean muy parvos: no la intención de indignar con especial ahínco y rigurosa imparcialidad, todo lo de tal tipo la voluntad de indagar con especial ahínco y rigurosa imparcialidad, todo lo que se vislumbra como arbo — como promontorio, hasta — de un cine uruguayo de que creemos.

Los antecedentes que pudieran recordarse no merecen atención: sólo fueron desafortunadas aventuras comerciales o pintorescas diversiones cívicas. Así te deso la merece. Hay allí un criterio y un lenguaje cinematográficos, bien que a veces muy endeble el primero y casi siempre trivial el segundo; hay una dirección, bien que a menudo nublada entre muchas floquezas; hay, sobre todo, una buena — por momentos excelente — labor de fotografía. Todo esto hay en *Aí te deso*, y no lo había en aquellos estrenos anteriores.

Por lo que hay nada más y es inútil buscarlo. El drama de Pirandello desapareció casi por completo: su pensamiento y sus palabras se trasladaron en una novella sentimental donde abunda una intraliteraria de radio-testo. Y todo lo restante — creación, amálgama, actores — colorea en un escenario que no llegan a corregir ni los defectos de la dirección ni la eficacia de algunos técnicos.

El gran mal de *Aí te deso* es de principio y de fondo: consiste en una demencia, y al par desorientada, ambición, consiste en remediar al cine modernísimo copulando defectos, sin llegar siquiera cerca de su estructura derecha; consiste — tal y también simbólicamente — en querer simular las villas y los encantados de Capri con nuestro museo municipal y nuestros modestos promontorios costeros; consiste en confiar, ingenuamente, efectos de localismo extranjero a unos taxis y unos bailes propios de fiesta escolar; consiste en intentar la fragnación de un clima escénico, que nos es por completo ajeno, con recintos a los que sólo una habilidad descomulgada puede dar validez y a los que se consiente en molirlos de risa cuando se les pone tan pobres.

El mal mayor de *Aí te deso* es su equivocada orientación, su despidido rumbo.

grave mal, aunque emendable, como tantos otros; como los que dimanan, desde luego, desde el reducido grupo de actores entre los cuales el personaje pirandelliano de Liguora aparece traducido según los modos de una inexperienced María Félix ucrayana.

Pese a todo, esto puede llamarse cine, en tanto lo anterior no se podía. Ojalá sirva de ensayo y punto de partida: ojalá procure una certificación de mérito, una conciencia más segura de los propios medios, una remota radical de argumentos, de diálogo y de actores.

La muerte de Sergio Eisenstein

Con la muerte de Eisenstein el cine ruso pierde el más grande de sus directores y el cine universal uno de los más grandes en todos los tiempos. De aquel grupo de hombres que irrumpió durante la década que va de 1920 a 1930, en los ambientes del cine que renovó ideas y procedimientos, técnicas y conceptos. Eisenstein fue actor antes por su personalidad más protesa, más cabal y más poderosa. Fue también actor cuya obra creció sin cesar, en una progresiva sostenida, hasta culminar en ese inmenso fracaso, *Inte de barroco entendido*, de tanto impulso, de minuciosa sabiduría, que es *Inte de Terribles*.

Esa película dio la última medida, de un serio correnter inoperable, de un demérito espaldado para echar mano de todo género de materiales, aun de aquellos más difamados del cine, y usar de ellos con osada maestría; para descubrirlos, indolentes puzos expresivos y fardillos con indetermisible solidez y heréticos servir a varios designios estéticos.

El *Inte de Terribles* me convenció, fue sólo la primera parte de un trío que en su segunda parte, terminada ya, hubo de alterar el mismo Eisenstein por evidente política: cuya tercera parte nunca fue filmada. Este trío, inconcluso e inhumano por doquiera en labor ideológica, cada uno de cuyos episodios es la afirmación creciente de un brozo ideológico en cada uno de los cuales el infatigable creador descubrió, inventó, abrió nuevas e inesperadas vías, reconvencido a los que, antes, había él mismo inventado y abierto.

Y pudiera ahora atribuirse a la cineografía de Eisenstein las palabras que, como tiempo atrás, escribió Elie. Pese en *Sombros Sórdidos*: "No es el menor entre los millores realizados por el cine, aquel por el cual se invocan a su respecto, y a cada paso, todas las artes que hasta ahora habían organizado nuestras sensaciones. El las contiene a todas, las ordena y pone de acuerdo, multiplicando sus respectivas potencias por la suya propia."

Renacimiento y breve historia del Cine-Club

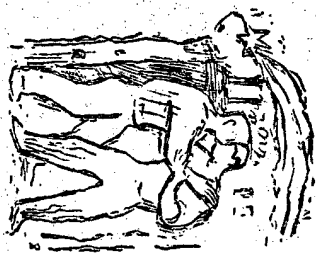
Montevideo tiene de nuevo un Cine-Club al que pueden agruparse frías destinas y al que se puede también vincular con los otros cine-clubs que antes existieron, pues que en suena ellos no fueron más que resultado de un mismo afán y de una misma, inteligente curiosidad por todo cuanto al cine atañe.

El primer Cine-Club nació en 1930 merced al tesón de algunos espectadores, jóvenes y denudados amigos del cine. Desapareció luego de cumplir dos ciclos de espléndidas exhibiciones, arragado por "mil dificultades" entre las cuales no fue la menor aquella que acarrió al cine sonoro con sus radicales cambios de gustos y técnicas. Renació más tarde, en 1936, con una actividad brillante pero efímera, y renace ahora otra vez gracias al tesón de otros

espectadores y amigos, tan avilados, demandados y jóvenes como fueron aquellos. Más que ensae-
dita que reflorece, pues que en el ánimo de sus empedernidos aficionados no se extinguirá
nunca y hasta, en verdad, puede afirmarse que prosiguirá viviendo en un modo recolon y
potencial, merced a las exhibiciones privadas que hizo reglamentado Fernando Pereda.

La nueva etapa del Cine-Club se inició el 18 de marzo en la sala de la Agrupación
Universitaria, con el memorable *Magdalen de Abel Gance*, película de grandes dimensiones
de la cual ahora se muestran los principales fragmentos. Es un excelente comienzo. Si-
vante de justo comentario estas palabras de un manifiesto publicado en una fecha que ahora
parece remota: "En el Cine-Club no están todos sus amigos. A los asistentes nos dirigimos
con estas palabras que son de invitación para una tarea que ha de ser común si espera ser
fructuosa."

J. M. P.



POR LA PAZ FAISAS OBJECIONES A LOS PACIFISTAS

Entre las objeciones que se ha dado en hacer a los pacifistas, una con-
siste en tildarlos de *teóricos*, de seres que viven fuera del mundo real. Las
pacifistas pertenecerían a ese género de personales sentimentales, siempre dis-
puestos a salir en defensa de la fraternidad y del altruismo, pero incapaces
de encontrar solución a los problemas concretos, aún a sus propios problemas
cotidianos. Quienes formulan esta crítica acostumbra a establecer una di-
visión infranqueable entre el orden de lo *teórico* y el orden de lo *práctico*.
El primero es el campo en que prevalecen los sueños, la imaginación, las bue-
nas intenciones; el segundo es la realidad, la acción, la vida diaria. No exis-
tirá correlación estricta entre éstos planos, sino que, frecuentemente, ambos
se hallarán en oposición.

Parece fácil desbaratar esta antinomia, producto de atribuir erróne-

mente a lo *teórico*, caracteres propios de lo *utópico* o de lo *ideal*. En verdad, si quien elabora una tesis, toma en cuenta todos los factores y circunstancias que van a intervenir en su aplicación, ésta será siempre exitosamente realizada. El fracaso de una teoría responde pues a una falta de su concepción, pero no implica una inadecuación fatal del orden de lo especulativo al plano de la realidad.

Por eso no cabe decir a los pacifistas que su posición es teóricamente loable pero prácticamente inaplicable. Porque la tesis de los pacifistas no tiene sentido sin su aplicación, — su aplicación inmediata. Así, cuando se afirma hoy que es necesario evitar la guerra, no se expresa una simple aspiración indefinida, ni se formula un juicio valorativo con vigencia en algún otro planeta o en una era imaginaria. Lo que quiere decirse es que, conoídas las circunstancias que vive nuestro mundo actual —inclusive las más reales: económicas, sociales, políticas—, se estima difícil concebir un mal evitable por la guerra mayor que ella misma, y se considera, por lo tanto, que la Paz debe aun ser mantenida a todo trance.

Es frecuentemente también que se escriba contra los pacifistas el argumento de la *capacidad histórica*. Para estos críticos, la guerra es una constante inmutable en la vida de la humanidad. La Paz, irrealizada a través de la historia, es pues irrealizable en el porvenir. Todos los esfuerzos en favor de esta catequesis son vanos. Conveniría mejor dirigirse a otros objetivos de más probable alcance.

El argumento impresionista. Sembró la voz de la experiencia, el fracaso de los hechos. La Historia parece prescribir el resplando de lo secular, de lo tradicional.

En el fondo, sin embargo, es un argumento de pusilánimes. Significa admitir, consentir, propiciar, incluso, una horrible mutilación para el género humano: es reconocer que no sabemos nunca capaces de solucionar el problema elemental de la convivencia. Es la negación del progreso, de la superación, del espíritu. Es el quietismo, la inercia, la entrega.

Es también un argumento de mediocres que no saben leer en la Historia más que consejos negativos o signos inhibitorios. Así, no debió describirse

el fuego, ni la rueda, ni la imprenta; ni debió abolirse la esclavitud, ni debería proclamarse la igualdad y los derechos del hombre. Tampoco América debió ser descubierta. Porque, antes de que tales cosas ocurrieran, la *civilización histórica* habría enseñado, sin duda, que nunca podrían suceder.

Dejemos a estos *fofoles* del escepticismo que sigan cavando su pequeña fosa de ruina. Afirmemos en cambio nuestra voluntad de superación.

Hay otra objeción que se hace habitualmente a los pacifistas: es la de que no ofrecen soluciones. Reconocen estos críticos que la aspiración general a la Paz es en sí muy loable, pero quieren —y aquí concuerdan con los críticos de la *teoría*— que se les ofrezca una fórmula práctica para llegar a ella. Exigen una solución tangible, de similar linaje a las que ellos acostumbraron a llevar en el bolsillo. Entre estas soluciones —muy respetables cuando son sinceras— hay una tan fácil como peligrosa que aconseja atacar al enemigo a la brevedad posible, antes de que sea demasiado tarde.

Ya conocemos esta solución. Es la tesis de que nos entreguemos, desde ya a una nueva *mazacote* para intentar salvarnos de la que nos acecharía mañana. Es la tesis de que mediante seguras muertes de hoy tratemos de evitar posibles muertes de mañana. También conocemos sus resultados. Ya hay veinte millones de muertos de 1918 y cuarenta millones de muertos de 1945, a cuenta de las vidas que estamos ahora por salvar. Es claro que estos muertos son todos *héroes*. Brindemos pues a otros millones más la oportunidad de ser *héroes*. Sus madres, sus esposas y sus hijos van a quedar muy agradecidos. A ellos les quedará en recompensa algunas flores de los ramos de otros brindadores de oportunidades las van a dejar en sus tumbas de soldados desconocidos.

Si hemos de tener soluciones de esta índole, preferimos aceptar que nos sigan acusando de carear de ellas. Quizá tengamos entonces no sólo el derecho sino también el deber de ensayar una defensa de nuestra libertad de pensar, de querer, de afirmar, aun en los casos en que luego, cuando nos pujan la senda segura, el talismán, debemos confesar honradamente que sólo hemos visto el rumbo, que tenemos las manos vacías, pero que sabemos en cambio con certeza que es necesario, que es imperioso, echarse a andar. Tanto ello si no creyésemos que *pensar, querer, expresar*, son ya formas de la acción.

si no pensáramos que una manera de buscar soluciones al problema de la Paz es concebir sobre ella, no olvidarla, jerarquizarla, aun discutirla. Todo ello, en suma, si no reconociéramos, junto a la sólida virtud de la acción, la eficacia sutil de un pensamiento, de un ademán.

JULIO BAYCE

86

MAHATMA GANDHI

"El camino de la paz es el sacrificio de sí. Es la lección de Gandhi. No le falta más que la cruz."

ROMAIN ROLLAND. Febrero de 1923.

LA NO-VIOLENCIA

"Cuando un hombre pretende ser no-violento no debe irritarse contra aquél que lo ha ultrajado. No le deseará ningún mal; le deseará bien; no lo maldice y no le infligirá ningún sufrimiento físico. Aceptará todos los ultrajes que le haga sufrir el ofensor. La no-violencia, comprendida en esta forma, se convierte en la inocencia absoluta. La no-violencia absoluta es una ausencia total de mala disposición contra todo lo que vive. Se extiende igualmente a los seres inferiores y a la especie humana, sin exceptuar los insectos y los animales dañinos. Ellos no han sido creados para satisfacer nuestros instintos destructores. Si el pensamiento íntimo del Creador nos lleva contrario, descubriremos el lugar que les corresponde en su creación. La no-violencia, bajo su forma activa, consiste, por consecuencia, en una benevolencia hacia todo lo que existe. Esto es el amor puro. Yo lo he leído en la Santa Escritura hindú, en la Biblia y en el Corán."

GANDHI. ("La independencia de la India").

LA SATYAGRAHA Y OCCIDENTE

"Mi contacto con el mundo occidental me ha llevado a pensar que, naturalmente a la creencia popular, la *satyagraha*, una vez adoptada conscientemente y deliberadamente, tiene campos más fértiles en que nacer y florecer: en el Occidente que en el Oriente. A semejanza de la guerra, la *satyagraha* exige espíritu público, abnegación, organización y disciplina para lograr éxito, y yo he hallado estas cualidades más desarrolladas en las comunidades occidentales que en la mía propia. Quizá los mejores artesanos en el arte de la violencia puedan aun ser los más eficientes obreros de la acción directa no-violenta."

KRISHNAVAL SHRIDHARANI. "War without violence." Nueva York, 1939. (Citado por Aldous Huxley en "Ciencia, Libertad y Paz." Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1947).

87

UN PACIFISTA: EUGEN BELGIS

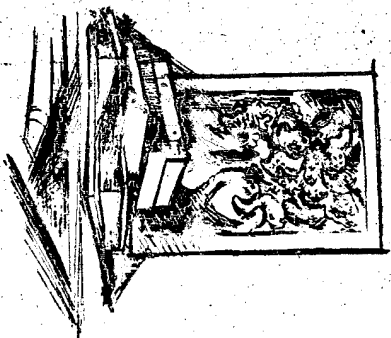
Se encuentra en Montevideo Eugén Belgis, prestigioso escritor rumano, cuyo nombre, junto a los de Román Rolland, George Nécolai, Auguste Povel, Stefan Zweig, H. L. Kollin, se halla vinculado a los movimientos pacifistas y universalistas producidos en Europa después de la guerra del 14.

Belgis ha trabajado incesantemente por la paz. Su tesis fundamental, el *Humanitarismo*, expuesto por primera vez en 1923 en su *Appel aux Intellectuels libres et aux Travailleurs cultivés*, prelude el pacifismo integral y la unidad orgánica de la humanidad, mediante la práctica del amor y la libertad.

Ofrecemos a continuación una rápida enumeración de las principales obras que integran la vasta bibliografía de Belgis.

Poesía. — *Triomphe du Non-être*; *Soleil Levant*; *Les Mémoires de Sileas*; *Pierre Arbat*; *Les Voix en Sourdine*; *Les amitiés de Milton*. — **Poesía.** — *Les Sonets de la Folie*; *La Folie*; *Poèmes*; *Cité*; *voyages*; *Dentiers*; *poèmes*; *Coeurs et Mœurs*. — **Viaje.** — *Préparations*; *Chemins en Social*; *La Bulgarie inconnue*; *Halte chez des grands Égyptiens*; *Dix Capitals*. — **Ensayo y crítica.** — *La littérature de la Guerre et l'Ére Nouvelle*; *La Colonne parait les ruines*; *La jeune Europe*; *L'Espit actif*; *Esperanto*; *langue de l'avenir*; *Romain Rolland*. — **Estudios sociales.** — a) *Humanitarismo*; *l'Humanitarisme et l'Impagnationale des Intellectuels*; *Les Principes Humanitaires*; *Humanitarisme et Socialisme*; *l'Humanitarisme biblique*; *Humanitarisme et "Le Service général obligatoire pour la Neutrauté"*; *Humanitarisme et Éngisme*; *Humanitarisme et Individualisme*; *Comunismaripolis*; b) *Pacifismo*; *l'Internationale Pacifiste*; *Les Voix de la Paix*; *Un livre de paix*; *"La Bible de la Guerre"*; *de Nicolai*; c) *Historia y educación sexual*; *Eros dans le Troisième Règne*; *Historie sexuelle de l'Humanité*. — **Traducciones.** — 11 libros de Zola; 7 de Ibsen; 1 de Romain Rolland; 1 de Wassermann, etc. — **Recetas que ha dirigido.** — *l'Humanité*; *La Penne libre*; *l'Humanitarisme*.

Belgis publicará en el próximo número de *ESQUETRA* su primera colaboración: "La Manselera de la Paz".



LIBROS

Crítica y notas

RODO EN SUS PAPELES

A propósito de la exposición

I. Rodó siempre guardó un gran silencio sobre su intimidad. Pudo ser herencia patrisiana, o un orgánico pudor—nunca vencido por la publicación referada — o también su evidente distanciamiento de las formas literarias confidenciales. Creía en la obra de arte como objetivadora del existir en una Belleza que levantara y evajara, sin temblores, la anécdota vital.

La consecuencia es una sola: sabíamos poco sobre su persona. Pero si nada nos dijo, se dijo mucho. Como ensimismado, como solitario, era dado al examen do comecetena y a la auto-confesión (1). E. Húñez afirma la "actitud testamentaria" de Rodó, su inabahlable declararse a las generacio-

El epistolario reunido es valioso; algunas cartas son reveladores retratos de brevísimo trazo, impenablemente humanados. Una de Salvador Rueda, lleno de envidia ante el estado dedicado a Darío, desmesurado en sus elogios, la de Javier de Viana, cefalica, en tono menor; las de Rubén, dispensador y sagazmente; otra de Reyes, exigente, serena; la de Enrique Gómez Carrillo, agreste, torcido; la de Paul Port... solicitando una suscripción; las de Alfonso Reyes, claras, filiales; una de Elinunio, arremetiendo contra Francia, el racionalismo y "lo latino", a propósito de "Aríel".

Mucho hay enterrecedor, pintoresco, ilustrativo. Sabemos ahora que Rodó atendía con cuidado a la publicidad, tan primitiva, de sus obras; que llevaba registros de correspondencia despendida y recibida; que recogía voces y expresiones en los clásicos castellanos; que pegaba recortes de periódico sobre libros inútiles; que retiró personalmente trescientos dieciséis ejemplares de los "Quintetos de la primera edición de "Rubén Darío", descensados setenta y ocho de los setecientos de la primera de "Aríel".

Vemos la cara hermosísima de la madre, Rosario Pinheiro; vemos el documento —ridículo, patético— de una sociedad que Rodó formara en 1897 para explotar y comercializar la yerba mate, y a la que él, socio capitalista, aportaría todo su activo: ¡quinientos pesos fuertes! Vemos el instrumento privado en el que José María Serrano le asegura sesenta pesos por "Motivos de Proteo"; vemos la epigrama fecha 119 —el "Ularo de la enfermedad"— con las últimas palabras que escribió Rodó, anotando —el portmoteur hasta el fin— "un té", y una serpeada línea descendente.

Asombra la compleja organización de esa vida y de esa obra, el afán contable con que todo lo apuntó y guardó. Aquella existencia semibohemia estaba rigurosamente planificada. Parecía conocer el consejo que en tal sentido daba Goethe— y que Robert D'Harncourt recoge (2)— "si las personas inclinadas al desarrégalo. No conocía, y en su época era lo normal, salvo para los investigadores profesionales, una precisa "organización del trabajo intelectual". Pero se acortó a tiernas a ella.

III. Ante el héroe, el santo y el fundador, Pinheiro y San Juan son símples actuales. Para esta biografía ejemplar, para esta biografía arquetípica, pueden significar poco los entresijos del alma, en que se fraguan móviles e

impulsos: lo que importa es promover a la emulación y a la disponibilidad y al afán de gloria, su luminoso resultado.

La inclinación legítima por tal manera, nos serviría para no enojarnos demasiado con cierta actitud que tiende a encontrar innecesarios manuscritos como la presente, para los que hablan de una violación inaceptable de lo íntimo.

Pero distingamos. Rodó no pertenecía a ningún de los tipos comunes recién. Era antes que nada y entrañablemente "un intelectual". Sin suficiencia, sin invocar inmunidades e irresponsabilidades suplementarias, sin ese hastío peyorativo y esdrúsculo que la atribución, y sobre todo, la atribución de intelectual, implica. La intimidad de Rodó, el Rodó en particular, no desmerece en nada esa constante calidad de locución que la obra ha heredado. Fue comentando, bueno, docto y sin quejas. Bastez sostiene con veracidad que "los documentos y originales que Rodó quiso leer, deparan su imagen cierta: más humana, de ningún modo, menos pura que la oyada hasta hoy".

IV. Esta imagen, esta confesión (modifican al Rodó anterior, al que conocimos?

¿"Un nuevo Rodó", o un "Rodó más completo"?

Al cabo, pudiera tratarse de una quejilla de palabras, por que para ver si lo es, resulta precisa una brevísima revista de las alternativas de su sueño y aprecio.

Con posterioridad a la muerte (tuvo la desgracia de terminar solo y en la lejanía espectacular de un semidesierto), la apoteosis a cuerpo tibia, la desmentada neorológica —ese tipo rasgo nacional que traduce tantas veces tanta conciencia— hizo paso de su nombre. El volumen editado por el Centro de Estudiantes "Aríel", en 1920, es un muestrario calamburioso de aquel momento. (Aunque algunos trabajos, como el de Luisa Lantini, al que debe sumarse un pequeño ensayo de Centura García Calderón y el libro, aún inédito, de Gonzalo Zalduendo, ya guardan una devoción y reflexiva memoria).

Tal prisa frustró, en el caso presente, esa larga, esa nocturna etapa de silencio e inmediato descuido, que nos resistiría tantas obras y autores con esaltura y faz diferentes —mejor o peor, menor o mayor, poco importa— a las que su precisa contemporaneidad les había dado.

Enorgulido, inofensivo, a horrajaditas del bronco, Rodó pasa a integrar nueva trinidad de glorias oficiales, con Zorrilla de San Martín, el poeta, y Vaz Ferreira, el filósofo. La "forma universitaria" se realiza alrededor de ese Centro que llevó el nombre de "Ariel"; los nucleos conservadores y antiestatistas lo reclaman como suyo por su oposición al hallazgo; Darío Regules y Gustavo Gallinal anexan a su espíritu la corriente intelectual, bastante corta, de nuestro catolicismo.

Después de esa hora cristalista, la crítica, un poco forzadamente, debió asumir un estilo de reflexión y un sistemático operar la resta, porque la "evaluación anterior" se lo había asignado todo a Rodó: todas las suscitaciones, todos los planteamientos, todas las respuestas.

Hacia el primer Centenario, cuando Arturo Satorre reorganizó en su "Bibliografía" el anhélismo con de Rodó, el "Proceso Intelectual del Uruguay", de Alberto Zam Feldt, anunció, con discreción, los nuevos virajes contrarios.

Se insistirá, por unos, en la carencia de un claro planteo económico, social e histórico. Se mencionan el carácter aristocrático del rodonismo, su ironización de la lucha de clases y de razas. Se dice que no hay en él inclinaciones a la acción ni a la rebeldía, que su idealismo es un idealismo desvirtuado y apoltronado de algarra. Su adhesión al "imprevisible elemento aristocrático" en las democracias, su posible inserción en la línea Reagan-Pareto-Oriani, sirven para filiarlo en corrientes que él no prevé y que han sabido testimonial de la vida americana: en ella no duelen el indio ciego, el imperialismo, las democracias mezclas y precarias. Se sostiene que su enfrentamiento a Estados Unidos desconoció las tensiones del poder y el peso de lo material que su visión del autogestor fue precaria y falsa.

La revista del "Centro Ariel", algunos ardeaban en "acción" de Quijano, y Luis Alberto Sánchez, pontífice intelectual del aprismo, ordenan esta postura. El crítico peruano, que habla del "optimismo medicinal" de Rodó, elabora el tópico del "arrelismo", símbolo de un idealismo difuso y confuso, desentendido del dolor circundante y mentalidad de oligarquía ascendente. Pero la más significativa cifra de esta actitud es el trabajo de otro peruano, Andrés Townsend Escovar, que mereció el primer premio en un concurso convocado por William Berrian entre la juventud hispanoamericana en 1936. (3).

José Perera Rodríguez (4) replicó con textos las afirmaciones resacas de Townsend. Lo hizo con éxito, pero es difícilmente discutible que Rodó no pasó casi nunca de una tibia constancia, escasamente reiterada, de los temas e inclinaciones aludidas, y que puso en otra parte su ardor y su desarrollo.

Quedaría, naturalmente, por aclarar si no cabe en América otra pendiente más intemporal y menos combatiente que el de Martí, o Sarmiento, o Montalvo, o González Prada. Quedaría, también, el bostezo ante ese espíritu de insustentables atribuladas a Rodó, y junto con él a tantos otros, el pibito de pretensiones genéricamente establecido y aplicado mecánicamente a todo pensamiento que no cumple lo que cierta perspectiva consideraba indispensable para la vitalidad y honradez de un mensaje.

Otros oporadrán tachar más fundamentales. Son la general vaguedad de su metafísica y de su ética, la imprecisa conexión de sus ideas, su falta de inserción en un núcleo ontológico común. Su culto a la persona parece de una fragilidad que ignora la intemperie; esencialmente astuta, esencialmente armada, esencialmente heroica, la doctrina de la hincapié y realización individual (estuvo obsesionado por la vocación y no por el destino) entre tantas ortodoxias matizas y erizadas, frente a las cuales su ecleticismo y su "tolerancia" conciliaban siendo para abdicación y renuncia al fraterno eleger. Los "ideales" resultan muchas veces sólo verbal, hierencia, precariedad armonizadora; están "asociados" sólo "intermedios". Término medio religioso, filosófico y político; racionalismo, helénismo, cristianismo, aristocrático-democrático, se juntan mediante la treta eclectica. Se hace notar la falta de un inmediato sentido de la vida y de soluciones sólidas y accesibles al hombre común.

Muchos antiguos panegiristas llegarán a estas conclusiones. Darío Regules refleja en su prólogo a "Los Últimos Momentos de Perro" una posición defensiva (1932). Lo mismo Gallinal, más nostálgico y desorientado, en "La Nación" de Buenos Aires. Couture, José G. Antuña en "El Nuevo Acuerdo". Héctor Villagrán marcan, por esos años, la desilusión de diferentes familias espirituales.

Su estilo, marmiteo, puro, deja de parecer un arquetipo de perfección. Se objeta su inflexible tersura, su sostenido tono de predicación, su párrafo excesivamente trabajado, su oración y lenguaje.

Después de esta ola de disfavor, una posición más equitativa empieza a

abrirse paso. Ya puede hablarse de una "eterna etapa", que despide a las generalizaciones históricas: los primeros negaciones más tarde, para no legitimar ningún juicio que no esté construido sobre el puntual conocimiento. Se invetiga y publica. Se organiza el Archivo. Comienza la aparición, demasiado parsimoniosa, de las "Obras Completas". El primer tomo (1945) contiene los escritos de la "Revista Nacional de Literatura", de 1892 al 95. Tiene un solvante prólogo de José Pedro Segunda, donde el ensayista joven es coludido con precisión en las grandes corrientes críticas del siglo XIX. Al margen de las O. C. "Ariel" se redita con el autor proemio de Juan Carlos Gómez Hacedo.

Esa posición prescinde de todo lo que Rodó no es, de todo lo que Rodó no concede. Busca en él sus invenciones más rutilantes: América, Personalismo, Herosmo, y las desbroza de la mano inexorablemente caudizo, fenecido, del ámbito intelectual de aquel tiempo (5). Reconoce que su sentido de la concreción histórica no fue bastante herido ni arraigado, que nunca abandonó cierta utopía para lo telúrico, para lo económico-social, para lo inconsciente y lo demotico; que nos dió una visión demasiado periférica y luminosa del alma. (6)

Acepta que no fué un filósofo sistemático o asistemático, profundo, digno de ese nombre, "pensador", "meditador", "escritor de ideas", se le concede por unos u otros, sin pedirle lo que nunca pudo dar.

Sólo descarta su insostenible originalidad, su innecesaria "originalidad americana". Emilio Oribe fletara con energía el lodavía necesario origen europeo de las corrientes especializadas y de la renovación de formas y técnicas.

Para el mismo Oribe (7) "su blanco... es una gran doctrina humanista, en plena América embriónica, afirmándose en la milagrosa voluntad que anda en la personalidad... una patética de estirpe genuina en medio de una sociedad inequívoca, conmovida e indolente". Concorde con su perspectiva, cree que "la cosmovisión helénica", el sabor griego, griego y platónico y apolónico es lo más estimable y perenne de Rodó, junto al culto de la inteligencia fundido con las experiencias históricas y la pasión de la Belleza.

Udñez examina "la dramática voluntad de forma" y "la apasionada disciplina profética", resultado de la búsqueda via intermedia "entre la torre de marfil y el adormecimiento del coro humano"; el culto de la personalidad; su acentuado sentimiento de América; "el humanismo eterno"; su calidad de maestro con sus justos dones; "el amor, la tolerancia, el optimismo, herosmo,

la gracia, el poder y el pudor de la palabra, la pasión y la persecución de la verdad" (8)

Para Luis Gil Salguero (9) el pensamiento de Rodó se entronca en el Bilio filosófico personalista, que sigue al criticismo (y arranca de él), que precede al evolucionismo y al positivismo, que rebrota en Emerson y Carlyle y sobre todo en Kierkegaard. "Un ídolo de la personalidad —la dicha suprema de los hijos de la tierra— es el centro delirante, el pensamiento verbalizadamente original de Rodó" (10). Encuentra así numerosos puntos de contacto entre la doctrina de nuestro autor y un personalismo que fragua notorio que en parte alguna en la figura scheleriana de "el herosmo" y en la diferencia entre "individuo" y "persona", que —tan maltratada y utilizada por las políticas entre las dos eternas— enuncia inmejorablemente el personalismo francés (ver el "Manifiesto" de Mannier).

Todas las delicadas notaciones de la personalidad registradas en Rodó por el profesor uruguayo: autenticidad y originalidad, renovación y rejuvenecimiento, infinita, soledad, apertura al misterio, "eterna indigencia ontológica", transcendencia, desborde, encarnación histórica, comunión, tensión valorativa e ideal, amor, herosmo, vocación, llamado, amor.

En su estilo difícil, impreciso —que tal vez pudiera compararse a un temblor frío, amoroso, extático ante la vida, la libertad, los valores— Gil Salguero diviene esta nueva y tan honda versión.

Quedará para la futura indagación, establecer hasta donde estos matices pueden dibujar una real filosofía de la personalidad, hasta donde crepitan, fuera de la ordenación externa de las páginas de un Ideario, con ese borroso *scholae mundi* hecho de pantismo, evolucionismo, realismo, idealismo y filosofía de la vida. (11)

Faltará precisar si se realizan en él las aventuras más exultantes del trascendense; si la instantaneidad, la subsistencia, no se esconden por el peso palatino y el abundoso despliegue; si una postura serena, si una posición magistral demasiado constante no efierran esta personalidad a las reflexiones de lo abismal, al llamado y sentimiento de "la ocasión" (Kierkegaard), o de esa "noche sinfónica" a la que el pivoteó "la noche estatuaria"; si ese compromiso y encarnación de la persona en la acción, fué sentida por él hasta su quemarse, un romperse, hasta ese abstrahirse en una entrecera que es la gran realización, la gran victoria.

Deberá aclararse si esa "indigencia ontológica", que el mismo G. S. re-

ge de observaciones de Gabriel Marcel, no fué visiblemente superada por el consuetudinario orgullo del humanismo romancista que tantas páginas de 'Motivos de Proteo' se limitan a orquestar, maravillosamente desde luego; si la necesidad y creadora tensión solitud-comunidad pudo polarizar su viva energía entre las ardeces de la confianza racionalista y de su atomismo social.

Reconocemos con Gil Salguero que es difícil saber "hasta donde el pensamiento de un autor posee a ese autor", pero suponemos con respecto que resalta problemático conocer por hoy — y por siempre! — si ese personalismo heroico es fiel a las más constantes recorridas, elevaciones, y gravidades del pensamiento rodoniano.

Y. Tal es, en tres planos muy esquemáticos, el curso de la valoración de Rodó. El segundo aún no se ha borrado, el tercero es por ahora indeseado.

La Exposición viene a agregarse a ellos, modificando algunos rasgos de la figura humana del autor.

La vida amorosa. A la suspicacia moderna se le ha de averna crear que toda la vida erótica de J.R.R. pudiera reducirse al soneto a la halarina Italia Milanes y a la noche que pasó sentido en el cordón de una verja. ¿Un timio?, ¿un sublimado? ¡Náñez ha penetrado con seriedad y tecto grandísimo en este decisivo sector de su intimidad, y su resultado son dos nombres: Luisa, el amor de la adolescencia, María, el de la madurez. Claro que esta nómima, tan angosta, tan platónica pudiera no satisfacer a esos bigeratos neotamburados a trabajar con los largos roles de Byron o de Tago. Pero, además de los nombres, existieron las anónimas. También Italia fué para Rodó como lo fué para Goethe, y mucho más radicalmente, la fuerza revelación de la felicidad de los sentidos, el espolazo, demasiado tardío, agrio, crepuscular, de una energía que su vida claustral había dejado sin ejemplo.

La cultura filosófica. Dominaba la idea general de que Rodó no había pasado nunca del positivismo en sus epígrafos, de los psicólogos franceses de principios de siglo, y de los "pensadores filosóficos" que tanto rimaban en su espíritu: Taine, Carlyle, Guyau, Renán. Zann Felde dice que en metafísica "no pasó de Spencer" y es evidente que no fué un lector de primera mano de los clásicos, de los grandes de la Filosofía.

Pero el material preparatorio de "Motivos de Proteo" testimonia que la curiosidad de Rodó fué más allá de lo que se pensaba. Bergson y Paulhan no le eran extraños. Regules ya toca el tema, respondiendo a Colmo, en el prólogo a "Los Últimos Motivos de Proteo" y nos hemos referido a sus escritos anotados por Gil Salguero, con la filosofía de la personalidad (aunque la difusión de ésta es posterior a la primera guerra mundial).

"La gesta de la forma". Conocíamos por la traducción y por el propio Rodó, en su página famosa sobre Flaubert, la agónica pugna por la expresión que fué su obra. Ahora tenemos esa pugna ante nuestras ojos. Y como cada párrafo levantándose, creciendo, madurando sobre un mundo de tanteos, de borradores, de material preparatorio. Se trata de una labor asombrosa, lentísima e inconcebible, y que está perfectamente ejemplificada en algunos fragmentos exhibidos. (Sólo faltaría el puño de la camisa, en el que, según Pavez Petit (12) el estibista de "Ariel" anotaba en la calle sus repentinos hallazgos).

Vale anotar, al margen, que Rodó no era especialmente feliz, acertado, gracioso ni agudo en sus primeras reducciones, en sus confidencias, en sus memorias y cartas; que Cultura llevó aquí largamente la delantera a Naturaleza.

Ninguna obra como "Motivos de Proteo" tuvo parto más laborioso. Anotóse previamente una entidad portentosa de materiales: resúmenes de libros, anécdotas, frases y reflexiones, con las que iba llenando cuadernos que titulaba vagabundamente por sus características extensas o por su contenido: "Azulcío", "Garibaldino", "Hartmanniano", "Disciplinario". Pero aún sobre cada trezo dibujaba una mancha con lápiz de color: una línea oblicua con puntos a sus flancos, una elipse que envolvía cada uno en un tema determinado: "Carácter", "Destino".

La crítica. El escritor, que en los inicios de su carrera — pero ya en 1895 — todavía clasificaba los subproductos decedentes del romanticismo español y sudamericano (Balart, Núñez de Arce, Guilo y Sparo, Ricardo Gutiérrez) se pronunció en aquel amigo confesionalmente que se prestaba al pedido conminatorio de Reyes: "más elogios"; en aquel polígrafo, apenas crítico, de algunos libros medievales.

Porque es lo cierto que después de "Rabén Daró" la esplendorosa facul-

"América", "Hedonismo", "Personalidad" y "Dolor" con acepción más honda: nacen como promesas las notas anunciadas por Gil y por Imáñez. Pero también subsisten su noble anhelo de no desahuciar, su temor a la intemperie y a la demolição, su elegante pirueta ante lo abismal o frente al Ser; su renuncia ante esos dos extremos de "lo irracional" y "lo divino", entre los que — según Scheler — es puente el hombre; los límites de su anhelo vivir en lo humano: Razon, Historia, Belleza.

A una renovada visión del testimonio de "Ariel", de "Motivos de Proteo", de los ensayos nietzscheanos, toca entronizar "el nuevo Rodó". De este exacto, sino Rodó, en carne y hueso, salen muchos caminos para ayudarlo.

CARLOS REAL DE AZOLA

NOTAS

- (1) Esta soledad activa (o simplemente la soledad) interrumpe nuestra vida de relación justamente para renovarla y refrescarla en las fuentes primarias de la persona y viene. Su condición esencial es el ensimismamiento... El ensimismamiento es el descenso dentro del alma, la exploración en busca de nuestro auténtico ser; o, como se dice en los fines íntimos de la religión, el examen de conciencia. Manuel Gálvez y Morente: "Ensayo sobre la vida privada", "Ensayos", p. 192.
 - (2) Robert D'Harcourt: "Goethe et l'art de vivre", Paris, 1935.
 - (3) Queremos destacar la importancia de este cerchazo en el que — preséntase la alusión personal — ahuyentamos el segundo punto. Tuvo un jurado tan calificado como Pedro Henríquez Ureña, Federico de Oñis, Alfonso Reyes y Arturo Torres Ríosco y como probó una caducidad casi universal de nuestro espíritu.
 - (4) "Escritos a una apasionada revisión de Rodó", Montevideo, 1938.
 - (5) "Hay un Rodó que impareblemente el tiempo va destruyendo; hay un Rodó fijado o que permanece inalterable como las figuras ya inamovibles de las consagraciones universitarias; hay por fin un Rodó que va continuamente viviendo, rehidratándose, creándose a través de una energía inagotable de espíritu y de belleza. No nos interesa el Rodó que ha sido origen de tantos libros, que se destruye al mismo ritmo de las ideologías y los temas de su tiempo; tampoco nos interesa el Rodó inmóvil en la fíjra de las adonaciones oficiales o de los decálogos analíticos", Prólogo de Emilio Oñis al "Pensamiento vivo de Rodó", Buenos Aires, 1944, págs. 10 y 11.
- "Desde la muerte de Rodó hasta nuestros días, el plan de los estudios filosóficos, humanistas y sociales se ha acrecentado poderosamente. Ya los maestros de la generación fin de siglo nos parecen superficiales, como Roca, Carlió, Taine, Guyan y otros, comparados

- con los mayores dioses: Husserl, Bergson, Heidegger, Max Scheler, Hamelin y Lalande", op. cit., pág. 18.
- "Aquel ambiente, donde Rodó sonaba como una espada, ha sido totalmente superado por una atmósfera en donde el espíritu sacramento ha empezado a beber en las auténticas fuentes vivas del pensar creador", op. cit., p. 19.
- Como en el "las estatuas superficialmente en las que se reflejan las convenciones de un siglo determinado", op. cit., págs. 13 y 14.
- (6) "Debido decir como se educó el Catibán de cada uno, puesto que no es posible suplantarlo", "En cuanto a la social, no pretendo del todo la importancia de lo confinio, el Catibán de Europa", Alejandro C. Arias: "Ideario de Rodó", pág. 110, "Estudios Literarios y Filosóficos", Montevideo, 1941.
- (7) E. Oñis en el prólogo ya citado, págs. 31 y 21.
- (8) Las expresiones conluidas pertenecen al resumen de la conferencia que habíase pronunciado en la exposición comentada y que publicó el diario "El País".
- (9) Luis Gil Salguero: "Ideario de Rodó", Montevideo, 1943 y "Notas sobre la idea de personalidad en la obra de Rodó", págs. 106 a 132 en el n.º 2 de los "Anales del Ateneo", Montevideo, Junio de 1947. El prólogo al "Ideario" fué reiterado en forma de conferencia en la Exposición Rodó.
- (10) Pág. 108 de las citadas "Notas".
- (11) Arturo Arias: "El idealismo filosófico de Rodó", en "Marcha", 28-12-47.
- (12) Pérez Petit: "Rodó", pág. 97.
- (13) Pérez Petit: op. cit., pág. 356.
- (14) Oñis: "Una personalidad inconclusa en grado sumo", Prólogo citado, pág. 13.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- "Trazo de arte" y Julio Piquer por José PERERA RODRIGUEZ (Montevideo, 1947). Tercio de una conferencia que trató sobre la figura original de Julio Piquer. Después de una rápida y precisa explicación biográfica en la que no faltó la anécdota y hasta el pletico, examinó Piquer Rodríguez la obra artística de Piquer, trazándola con sumo placer (se advierte) abundantes fragmentos que constituyen una excelente muestra del ingenio rápido, agudo, idéntico sin cavidad, y hasta sentimental de Julio Piquer. Con un retrato a lápiz por Enrique Larreta.
- Francia (1870-1919) por D. W. BROGAN (Editorial Fondo de Cultura Económica, 1947). Brogan traza la historia política de Francia entre las dos grandes derrotas de su existencia contemporánea. No se demora en el aspecto cultural ni en el económico pero los tiene en cuenta e interconecta con ellos su visión política. (Por similitud, no habla de la obra literaria de André Gide, pero sí de su *Voyage au Congo*; no menciona *A la recherche du temps perdu*, pero en sus páginas sobre el *aflicto* Dreyfus asoma el joven Marcel). La visión de Brogan es completísima y de gran penetración.

Debido luchar contra la mala fe de algunos (muchos contradictorios); contra la pasión paritista; contra la inestabilidad de muchas fuentes; contra la inevitable falta de perspectiva histórica. Su intento es excesivo. El que haya podido esclarecer el mejor diálogo que puede hacerse. Varios índices facilitan el manejo de esta hermosa edición mexicana.

La novela y El muro por Jean-Paul Sartre (Editorial Losada, 1947).

Con estos dos volúmenes se inicia la publicación en castellano de la obra literaria de Sartre. La misma partitaja del ensayo de la novela-dialogo del cuadro satírico de costumbres. La originalidad de su aporte consiste en incorporar a la ficción un auténtico problema de angustia metafísica. Pero la elaboración novelesca no es simplemente exaltante. Mejores, más expresivos, de los recursos y limitaciones de Sartre, son los cinco cuentos reunidos bajo el título común de *El muro*. Todos ellos revelan experiencias angustiosas. Uno (*En el muro*) consigue un magnífico clima de angustia y pasión amorosa; otro (*Intimidad*) ofrece el personaje femenino más convincente y completo de Sartre; otro aún (*Intimidad de un jefe*) dibuja con lentitud con precisión e ironía, la formación de una mentalidad fascista. (Es, en realidad, un *Portrait of the Fascist as a Young Man*.) En estos cuentos pueden sealarse algunos adictos: la insistencia en las tareas escrutadas (principalmente *Exército*); la arbitrariedad de la solución final (principalmente *El muro*, por otros conceptos tan valiosos). Pero, sobre todo, se destacan aquí la intensidad, la coherencia, el arte, con que Jean-Paul Sartre comunica su concepción clara y lúcida del mundo contemporáneo.

Los tres impostores por Arthur M. CHEN (Editorial Ercel, 1947). Esta novela finisecular contiene seis cuentos largos: uno de ellos sirve de marco a los otros cinco. Dentro de la convención de la ficción, dos son verdaderos (incluyendo al marco); los otros cuatro son ficciones forjadas por los tres cráneos impostores del título. Aunque las relaciones varían —hay, además del autor, otros cuatro, ya que una dama vive dos historias—, la identidad de la concepción no se altera.

Los seis cuentos dibujan una parábola: los seis introducen al espíritu del Mal en sus más perversas, más horribles manifestaciones; los seis parecen abolir el sentido común y arrojan un fondo de oscura superstición. Pueden cambiar los ambientes: desde un torrencio Londres que no reconociera Marlowe, hasta un Far West, inaugurado por Diet Hart; pueden variar las fuentes literarias o los provocadores, desde el folk-lore gálico, hasta Stevenson o Cervantes o Melville; puede variar incluso, el ritmo de cada relato, ya se complazca en digresiones o descensos, ya anda directamente a su esparcimiento, a su trueno-fin. Lo que no se altera es esa sanatoria irracional y perversa que Malden, con equivalente sentido del humor, describe para estruendo al lector.

El ómnibus perdido por John STEINBECK (Editorial Ercel, 1947).

Esta novela marca con crendi mider la decadencia de Steinbeck. No porque sea despreciable o ilegible, sino porque es mediocre, decididamente mediocre, feliz en su mediocridad. Steinbeck se ha limitado aquí a reproducir una situación dramática de seguro y manoseado efecto: ablar en un lugar poco creíble, nure o diez personas provenientes de distintos mundos sociales,

unión; momentáneamente por un accidente, enzarzadas por los aprietos o el interés, devolvérles luego a sus fuentes. Es el mismo recurso que usara como libertaria de *Life-Love*, film de Alfred Hitchcock, estrenado en Montevideo con el título de *Ocho o la diecinueve* (20th Century Fox, 1945). En esta novela, en vez de un hotel-servida se trata de un ómnibus extraviado durante una tormenta. Un lento prólogo sirve para combenir la historia de cada personaje.

El desenlace llega rápidamente después de algunas escaramuzas sexuales, más o menos desagradables. (El calificativo dependerá del lector.) Todo esto habilita a la novela, después de su depuración, a ser adaptada sin mayores tropiezos al cinematógrafo, al teatro literario que no parece despreciar Steinbeck.

Una excursión a los indios yanquis por Lucio V. MANSILLA (Editorial Fondo de Cultura Económica, 1947). Dignísima edición de este clásico de la literatura americana. Julio Ciller-Bous traza en un satírico psicólogo la biografía de Mansilla y anotó —con sana discreción— el texto que comprera intraca su ficción. Mansilla era un gran conversador y todo su libro es coloquio. Se trivializa cuando engula la voz, y pretende reducir con elegancia o fi-

tonofar con profandidad. Una muestra: "Pero siento algo de pasoroso, que no sé si en los servidos, que así en la imaginación, en esa región polifera, milite, fofalita, admetre, fida, limpida, nubulosa, transparente, opaca, luminosa, sombria, fuisuria, fiate; que se todo y no se nada, que es como los rayos del sol y su primera, que crea y destruye, que forja sus propias cadenas y las rompe —que se impregna a sí misma y se devora, que hoy forma firmes sendas al dolor, que modula en pluma el plerito anfitro y canta la historia que hoy ama la libertad y mediante se inclina sumisa ante la oprobiosa tiranía." (La frase ocurre en el capítulo 50, páginas 283 de esta edición.) Es, inevitablemente, cuando se abandona a la naturaleza escueta o cuando reproduce el habla de sus hombres, entregado sin amplificaciones, sin segunda intención, el alma de sus ganchos. Abundante los episodios de esta índole: no es necesario detrazarlos. No comprendo por qué no se ha cuidado más

—como se merece— el estilo singular de este libro, tan importante (además) para el mejor conocimiento del indio sudamericano, y del gaucho que con él convivía o luchaba. El presente volumen integra la Biblioteca Americana, publicada en México en mérito de un organizador, don Pedro Henríquez Ureña.



Mila (della)

Anaella Nieto

EXPOSICIONES

Verano 1947 - 1948

GALERIA MORETTI. — IX Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos del Uruguay (37 obras de Primo Ropissia Braun, Rafael Horvella, Luis Dellapiana, Valentina Dal'Harpe, Domingo De Lodron, Carlos de Santiago, Elida Beltoni, de De Martino, René Ceala Castro de Saugoyés Tasso, Ceala Gineosa, Domingo Grandone, José M. Gublerman, Elia Loponte de

106



Naturaleza muerta (steo)

José Palmiero

Riviere, María Martínez Bula de Laguard, María Elisa Masini, Juan Carlos Montero Zorrilla, Pasceco Odeochel, Manuel Paz Morquie, Sara Puglio, Luis Querrola Irigetto, Miguel Rodríguez, Celso Roda, Ada Rosselli, Diego Sabater, Santiago Alvaro Sastre, Raúl Siano, Alberto J. Sívora y Manuel José). — Exposición de 16 obras de Luis Higon Riviere.

GALERIA BERRIO. — Diciembre: 17 obras de José Palmiero. — Exposición de cuadros antiguos (obras de Eusebio Lesueur, Johann Philipp Vallert, Salvador Rosa, Pieter Van Der Ijden, Abraham Van Tandtborch, Pieter Hugs, Michel Corré, Giovanni Lanfranco, Wilfried Schalkhs, Jan Van Bygert, Jacques Courtois y Isaac Gerdano).

"ARTE BELLA". — Diciembre: Pintores franceses en reproducciones transmitidas. 30 reproducciones de impresionistas y de Bonnard, Pissarro, Braque

107

que. — Enero: Exposición de ex-libris europeos y americanos. — Enero: Muestra de xilografía de *Durero*, con obras de las series "Apocalipsis", "Vida de Jesús" y "Vida de María".

AMIGOS DEL ARTE. — 15 dibujos y 41 ilustraciones de *Amalio Nieto*.

INDICE

PRIMERA PARTE

El enigma de Ulises, por *Jorge Luis Borges* Pág. 5
 Algun en la encrucijada, por *Cecilia Merelles* 8

SEGUNDA PARTE

POESIA
 Pléne mer, por *Jules Supervielle* 13
 Alta mar, traducción de *Rafael Alberti* 14
 Jules Supervielle y su poesía, por *Isabel Gilbert de Pereda* 16

NOVELA Y CUENTO

El culto de la violencia en el cuento latinoamericano, por *Raymond L. Graham y John F. Pinnagan* 33

MUSICA

Una revisión de las notaciones musicales de los griegos, por *Lucre Aguilera* 43

TEATRO

De Racine a Jean-Louis Barrault, por *Emir Rodríguez Monegal* 51
 Calendario de teatro. Aficionados, por *C. M. M.* 65

CINE

La nueva cinegrafía italiana. Apuntes para una conversación actual, por *Horacio Coppola* 71

En torno a un experimento: "La dama en el lago", por José María	Pág.
Podésá	75
Notas: Balance de "Así te deseo"; La muerte de Sergio Eisenstein;	
Renacimiento y breve historia del Cine-Club, por J. M. P.	80

FOR LA PAZ

Palabras oblicuas a los pacifistas, por Julio Bayce	83
Mahatma Gandhi; la no-violencia; la satyagraha y occidente	87
Un pacifista: Eugen Rejzls	88

LIBROS — Crítica y notas

Roche en sus papeles. A propósito de la Exposición, por Carlos Real	89
de Azúa	108
Notas bibliográficas	107

EXPOSICIONES — Verano 1947-1948

106

GRABADOS

Facsimil de la portada del "Diálogo de la música antigua et della mo-	45
derna", de Galilei (1581)	76
Fotograma de "La dama en el lago"	106
Nina (Ippiz), de Amadeo Nello	107
Naturaleza muerta (Geo), de José Palmeiro	

VINETAS

de Adolfo Pastor	33, 43, 51, 71, 83 y	89
de M. A. Ibarra Puygno		13

El número 3 de ESCRITURA se terminó de imprimir el día 2 de abril de 1948 en los talleres gráficos "Gaceta Comercial" Plaza Independencia 717 Montevideo.

ENSAYO - CRÍTICA - POESÍA
NOVELA Y CUENTO - PÉNDULA
ARTES PLÁSTICAS - TITULO
CINE - POR LA PAZ - JORNADAS
GRABADOS e ILUSTRACIONES

ESCRITURA aparece distribuida
al año de marzo a diciembre.

\$ 1 20 moneda uruguaya
Suscripción anual
\$ 10 — moneda uruguaya