

BIBLIO

N.º de volumen

S.º Est.

ESCRITURA

ENSAYO - CRÍTICA - POESÍA - NOVELA Y CUENTO
MÚSICA - ARTES PLÁSTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

EN ESTE NÚMERO:

JEAN ANOUIH, JOSÉ BERGAMIN,
ENRIQUE CASABAVILLA LEMOS,
A. FERNÁNDEZ SUÁREZ, E. GARCÍA
ESTEBAN, BERNARD GAVOTY, JUAN
R. JIMÉNEZ, EDUARDO MALLEA,
STEPHEN SPENDER.

NOTAS de: Julio May y Carlos Martínez Moreno,
Ricardo Pascoy, Isabel Gilbert de Pina, José
María Pódenís, Carlos Ros de Azua.

5

SEPTIEMBRE DE 1948
MONTEVIDEO

ESCRITURA

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

Año 11

Montevideo, Setiembre de 1948

N.º 5

SUMARIO

PRIMERA PARTE

Razón y sinrazón de la vocación "quijotesca" de Sancho Panza, por *Alonso Fernández Suárez*.

SEGUNDA PARTE

POESIA. — Con la Cruz del Sur, por *Juan Ramón Jiménez*. — De la seriedad en poesía, por *Stephen Spender*. — Sonata: Elena; A Elena; Desesperando; por *Enrique Cavarilla Lemos*. — NOVELA Y CUENTO. — La salida nocturna, por *Eduardo Ma'lea*. — MUSICA. — La nueva música francesa, por *Bernard Gavoty*. — TEATRO. — Acerca de los teatros experimentales, por *Bernardo García Esteban*. — Calendario de teatro, por *C. M. M.* — CINE. — "Monsieur Vincent" (tres diálogos), por *Jean Anouilh*. — Calendario de cine, por *J. M. P.* — LA MASCARA Y EL ROSTRO, por *José Bergamín*. — LIBROS. — Montalvo sobreviviente y Darío redivivo, por *Ricardo Paseyro*. — Julio J. Casal: "Cuaderno de otoño", por *J. G. P.* — Idea: "La Suplicante" y "Cielo, cielo", por *J. G. P.* — José Pedro Díaz: "Una conferencia sobre Julio Herrera y Reissig", por *Carlos Real de Azúa*. — Paquita Madriguera: "Visto y oído. La estrella del alba", por *C. R. de A.* — Manuel Mujica Lainez: "Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)", por *C. R. de A.* — Varios: "Lawless Youth — A challenge to the New Europe", por *C. R. de A.* — Revistas en el Uruguay, por *Julio Bayce*.

EXPOSICIONES.

GRABADOS

Tres fotografías de "Monsieur Vincent". — "Invernal" (aguafuerte), de *Domingo De Santiago*. Gran Premio de Dibujo y Grabado. — "Cholas" (litografía), de *Noberto Berdía*. — Estampa de "Cirque", de *Gabriel Zendel*. — Aguafuerte de "Antigone", de *Yves Alix*. — "Paisaje" (óleo), de *Horacio Torres*. — "El circo" (acuarela), de *Oscar García Reino*. — "Niña" (bronce), de *Medardo Rosso*.

VINETAS

de *Adolfo Pastor*

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

ESCRITURA

18 de Julio 1333 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. LA MASCARA Y EL ROSTRO: José Bergamín. POR LA PAZ: Julio Bayce. Viñetas y asesoría gráfica: Adolfo Pastor.

Redactores Responsables: Julio Bayce y Carlos Maggi.

Corresponsal literario en Buenos Aires: Romualdo Brughetti;
en París: Michel Braspart.



RAZÓN Y SINRAZÓN DE LA VOCACIÓN "QUIJOTESCA" DE SANCHO PANZA

¿Cómo era Sancho? Sabemos cómo eran algunos de sus contemporáneos cuyas efigies llegaron hasta nosotros trazadas por la mano de buenos pintores. Fue aquel, tiempo de grandes retratistas y también de grandes retratados, pues Sancho vivió en época de sucesos tan extraordinarios que ensancharon el pecho del mundo.

En tiempo de Sancho — era, por entonces, muy pequeño — predicó Martín Lutero, y años después, el emperador Carlos V ganó contra los protestantes la batalla de Mühlberg, en el Elba — ¡tan lejos de la Mancha! — en la que combatieron vecinos y paisanos del escudero. Y en la batalla de Mühlberg estuvo el propio emperador a quien retrató Ticiano, montado a caballo, en medio de los gloriosos despojos del combate. También estaba allí, como capitán de las tropas españolas, el duque de Alba, que fue pintado por Antonio Moro.

Y hubo más sucesos y más retratos.

Contaba Sancho alrededor de veinte años cuando llegó a Sevilla Juan Sebastián el Cano, al mando de la nave *Victoria*, después de haber dado la vuelta al mundo por primera vez. Y también nos dejó su efigie este navegante con aquella justa y orgullosa divisa latina que, rodeando un globo terráqueo, recomienda el hazañoso hecho a la memoria de los tiempos. Poco antes Magallanes se había acercado a los hielos australes, y Esteban Gómez, en 1525, había alcanzado los lindes boreales, al Norte del Cabo Cod, en la boca del Hudson. Balboa se metió hasta la rodilla en el Mar del Sur y le dio un tajo de espada por los lomos para enseñarle la obediencia. Alvaro de Mendaña descubrió las Islas legendarias del Rey Salomón; Pizarro y Cortés desembarcaron en tierras tan extrañas, donde había templos y palacios

de piedra que, a la verdad, eran reinos del otro mundo. Las naves avanzaron bajo constelaciones nunca vistas; cambiaba y se embellecía el rostro del cielo y cambiaban también las estaciones. Se cumplió la transmutación increíble de que fuese verano en pleno enero —mes de nieves y heladas— y de que la primavera cayese en octubre que es cuando, en la tierra de Sancho, se desprende la hoja y se hacen rojos los pámpanos de las viñas. Pedro de Mendoza funda la ciudad de Buenos Aires en 1536, y fué preciso aprender que la siembra del trigo debía hacerse en mayo para segar en enero. Virreyes, capitanes generales, adelantados, innumerables batallas en Italia, en Alemania, en Flandes, oro de las Indias, estrellas que aguardaban un nombre.

Mientras estas cosas sucedían en el vasto mundo, Sancho era mozo de labranza en casa de Bartolomé Carrasco, labrador de Argamasilla de Alba, lugar de nacimiento del que había de ser ilustre escudero andante. Trabajaba Sancho de sol a sol en las tierras de su amo y ganaba dos ducados por mes, además de la cama y de la mantención. Un ducado son once reales de vellón (que no es vellón de oro, de oro de las Indias).

De anochecida regresaba Sancho hacia el lugar, con la azada al hombro, cantando algún romance viejo. Quizás el mismo romance que, andando el tiempo, habrían de oír una madrugada Don Quijote y Sancho, mientras buscaban los alcázares de mi señora Doña Dulcinea del Toboso, en la ciudad de este nombre; habrían de oírsele a un labrador que guiaba una yunta de mulas, uncida a un arado, cuya reja, al ser arrastrada, hacía gran ruido en la encalmada de aquella hora temprana, con sonoridad de cristal frío, quebrado por ladridos de perros. Y era el romance:

*Mala la hubisteis franceses
en esa de Noncesvales*

Al acercarse a la casa del amo, salía ladrando un can perdiguero, y Sancho lo acariciaba y se bajaba a tirarle de las orejas, suavemente, porque siempre fué amigo de los animales. Dejaba el mozo la herramienta arrimada detrás de la puerta y se entraba con alegres voces por la cocina adelante. Gastaba una broma a la zagalona que cuidaba de la olla —puesta sobre un fuego de sarmientos— porque Sancho tenía el humor festivo, y para entretener la espera de la cena enjaretaba en todo evento ristas de refranes que a veces venían a cuento y a veces no. Pero a él siempre le habían gustado los refranes por la rima o la asonancia y el sabor sabidero, sin reparar en el sentido. Comía Sancho con muchas ganas y esto le dió fama de un poquillo



tragón. Por eso, el ama y la sobrina de Don Quijote, algún tiempo después, en una disputa que tuvieron con el mozo, hecho ya escudero andante, como él hablase de sus aspiraciones a gobernar una insula, le apostrofaron así:

“Sancho maldito, ¿y qué son insulas? ¿Es alguna cosa de comer, golo, sazo, comilón que tú eres...?”



Columnias, columnias y maledicencias. Hemos dicho que Sancho comía con buenas ganas la olla ó puchero de Bartolomé Carrasco, el padre del barbilifer Carrasco, el que vencería a Don Quijote en Barcelona. ¡Y bien que ganaba Sancho la cena! Con el último bocado se iba a la cama, cansado, muy cansado de la jornada, y se dormía en seguida con largos ronquidos que hacían temblar una tela de araña colgada de una viga de su sotabanco. La señora araña, por cierto, se había acostumbrado a esta danza, y dormía también, acunada por los resoplidos de Sancho, como en una hamaca. (Y es que

Sancho era naturalmente benévolo y extendía su benevolencia a todas las criaturas, aun en el sueño. A la mañana siguiente, con la aurora, se levantaba para encaminarse a la labor, como siempre, en la reiteración igual de sus días.

¿Y lo del retrato? ¿Nos hemos olvidado del retrato de Sancho? No. Si contamos todo esto es por el retrato precisamente. Nosotros no hemos visto nunca el retrato de Sancho. Nadie lo vio, a no ser el propio Cervantes que debió haberlo hallado entre aquellos viejos y famosos papeles, escritos en árabe que relataban la Historia de Don Quijote, compuesta por Cide Hamete Benengeli. Junto a él —dice Cervantes— estaba Sancho Panza que tenía del maestro a su asno a los pies del qual estaba otro rótulo que decía: *Sancho Zanaco*, y de la *ca* ser, que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el tale corto y las zancas largas; y por eso se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la Historia.

¿Será fiel y verdadero este retrato de Sancho? Nótese que Cervantes no lo afirma y se limita a decir lo que vio, añadiendo algunas conjeturas acerca de la correspondencia posible, pero no cierta, del original con la pintura. Esta duda respecto a la verdadera imagen de Sancho es lo que permitió, legítimamente, a los dibujantes e ilustradores del Quijote, representar al ilustré levitando de muy diferentes modos y rara vez sujetándose a la descripción del retrato visto por Cervantes en los papeles arábigos hallados en el Alcázar de Toledo. Nosotros nos apoyamos en esta indecisión del texto —en este "debió de ser..." que no vale tanto como "era"— para afirmar la imposibilidad de que Sancho fuese real y verdaderamente, en su carne y en su forma, hombre de pierna larga y de panza grande. Sancho no podía ser así y veréis por qué. Si Sancho tuviera ese vientre y esas zancas, Bartolomé Carraseo nunca le hubiera contratado para trabajar en sus tierras. ¿Dónde se ha visto labrador con tal estampa? Mal hubiera podido Sancho, de ser fiel el retrato, gobernar sobre los resacas barbechales de Castilla, del amanecer a la puesta del sol, con semejante vientre y con tamañas piernas. Nunca he visto mozo de labranza en la Mancha que no pierda el vientre aunque por naturaleza lo tuviera. Un escribano, un mercader, hasta un general, pueden permitirse esas indulgencias. Un jornalero, al menos un jornalero de la enjuta Castilla, no. Por eso juzgamos nosotros que se engañó el artista que lo pintó, que lo pintó seguramente de oídas y no de vistas. Sin duda fué el apodo el que

sedujo al pintor y no la figura la que hizo el apodo; al revés, justamente, de lo que podría parecer de primera intención. Por otra parte, Sancho no fué pintado, seguramente, por los grandes maestros de su tiempo, como el Ticiano, retratista de Carlos V. y se comprende, pues mientras el emperador batallaba sus batallas y tantas cosas grandes sucedían en el mundo, el futuro escudero no era sino un oscuro ganapán de Argamasilla de Alba.

Sancho, a nuestro parecer, era más bien de pequeña estatura y ancho de hombros, ojos redondos de manso mirar, cerrado y prieto de barba, redio de miembros. Que fuese entrado en carnes, no lo dudamos, porque la historia lo dice y lo repite, y él mismo mostraba hacia su cuerpo esa solicitud amorosa que rara vez tienen los escudados, de por sí inclinados al ascetismo. Además, la moral de Sancho, pacífico, gracioso y bonachón, ciertamente se corresponde con la imagen de un hombre más bien abundante de carnes. Pero de ahí a la estrafalaria obesidad del retrato arábigo hay una distancia que sería osado franquear sin pruebas evidentes e indiscutibles.

Y ahora que hemos tratado la cuestión del retrato de Sancho, continuemos con su vida prehistórica, es decir, anterior a su salida al mundo y a sus aventuras.

Antes de haber asentado con Don Quijote, ya Sancho se había casado con Juana Gutiérrez o Teresa Cascajo —pues hay dudas acerca del nombre de su mujer, por lo demás conocida en el lugar por Teresa Panza, según el apellido del marido y conforme a costumbre manchega. Al casar con Teresa, Sancho hubo de buscar alguna mayor ganancia que su jornal de mozo de labranza. Por eso arrendó un pegujal de secano y un huertecillo de regadío, en la parte baja del pueblo, para ir ayudándose. Cultivaba estas tierras en el poco tiempo que le dejaba libre la jornada en fincas ajenas y cuando escaseaba el trabajo a merced. Y así iba viviendo.

Sabemos que le nacieron dos hijos, Sanchico y Mari Sancha. Sanchico tenía quince años cuando su padre entró en la historia y en la fama, y un tío del muchacho —ignoramos si por parte de padre o por parte de madre, aunque nos inclinamos a que fuese del lado de Teresa— que era clérigo, había mostrado intención de favorecer al sobrino, a cuyo efecto se brindó para iniciarle en los estudios latinos. En cuanto a Mari Sancha, la niña, tenía, año más año menos, la edad de su hermano, y ya se daba de ojo con un mozo del pueblo, Lope Tocho, hijo de Juan Tocho, y garzón rollizo, sano y de buen natural.



Así iban los negocios de Sancho Panza cuando un hidalgo del pueblo, llamado Quijada, Quixana o Alonso Quijano, le llamó un día del mes de julio, poco antes de empezar la siega, y le habló largo y secreto de aventuras y de caballeros andantes que pueden ganar, por arte de birlibirloque, una insula, y darla a su escudero. Sancho conocía al hidalgo, como le conocían todos los vecinos del pueblo, ni mejor ni peor, y también como los demás vecinos, Sancho le estimaba y quería por ser, aquel hombre, bondadoso, letrado, cortés y amigo de los pobres. A vuelta de mucha conversación y hermosas palabras, el señor Quijada invitó a Sancho a que se fuese con él en calidad de escudero andante. Sancho escuchaba el discurso del hidalgo con los ojos muy abiertos, rascándose la pelambre mientras le pasaban por las mientes muchos refranes a modo de vagas reflexiones. Y sin pensarlo más, dijo que sí, y asentó de escudero con Don Quijote de la Mancha.

Olas de generaciones, anchamente procesionarias, que se persiguen en el tiempo, olas que, vistas de lejos, desde la cresta de nuestra propia ola, toman colores diferentes: color de fondo para todas, color de abajo, color de miseria, miseria amortecida, fondo oscuro, y luego los colores rojos de las olas sangrientas, de guerras y revoluciones, y los claros colores de los grandes momentos que se nos antojan luminosos. ¿Y por qué vivimos nosotros, ahora, en este momento, y no hemos vivido antes, en otras épocas? ¿Por qué no viviremos ya en un mañana que se viene desde un cercano horizonte? No hay respuesta: nunca hay respuesta para los simples hechos desnudos, del ser como se es, negra o blanco, hombre o perro, árbol o animal, aire o roca, ni para el estar, que es estar en alguna parte, en un espacio, en un tiempo. Pero a nosotros, a cada uno de nosotros, se nos antoja que nuestro espacio y nuestro tiempo, el fugitivo palpitar de nuestra vida, abarcan el todo infinito y alcanzan, como una potencia redonda, a los límites mismos de la esfera de lo posible. Sancho, mozo de labranza de Argamasilla de Alba, también contemplaba el universo, desde su vida, con esa pretensión de absoluto, de realidad definitiva e incomparable, aunque estaba destinado a extinguirse, en su individualidad, sin dejar huella, recuerdo ni sombra de su paso, gota de su generación, anónima partícula de substancia en el lomo de aquella ola, de la ola que se hinchaba en aquel instante pasajero. Fue Don Quijote quien



separó de la ola esta gota que era Sancho, la puso aparte, junto a sí, y le dió bruñido tal refulgente y tan duradero, que Sancho es más visible para nosotros que los capitanes y navegantes, los poetas y los artistas cuyos retratos pintaron los grandes maestros.

¿Por qué tuvo Don Quijote esta preferencia por Sancho? ¿Por qué fue elegido Sancho para la celebridad de la historia en vez de otro cualquiera, entre tantos seres anónimos de su tiempo? Esto no lo sabemos de cierto; no lo sabremos nunca. Pertenece, en buena parte, a la esfera de las cosas que son así porque sí. Pero al lado de este "porque sí" inexplicable hay otro terreno donde puede ejercitarse nuestra razón a fin de construir un esquema lógico de causas y efectos que nos dignifiquen, de alguna manera, los motivos de la elección de Sancho para su histórico destino, para su beatificación de supervivencia en la humana memoria.

Haremos notar, ante todo, que Don Quijote no parece haber tenido un trato muy íntimo con Sancho antes de haberle pedido que le acompañase en sus andantes caballerías. Sacamos esta impresión del modo y la manera que muestran las relaciones posteriores de Don Quijote con su escudero. Por lo demás, no parece verosímil que Don Quijote y Sancho, con anterioridad a su asociación caballeresca, fuesen propiamente amigos, pues la amistad, al menos de ordinario, exige cierta base de comunes intereses entre las partes, comunidad difícil de establecer en este caso porque Don Quijote era un hidalgo, y Sancho, mozo de labranza, Don Quijote era letrado y Sancho analfabeto: ¿en qué terreno, propio para ambos, podrían encontrarse? Lo más probable es que Don Quijote y Sancho se viesan más de una vez al día, en un pueblo tan pequeño como Argamasilla, y cruzasen un saludo cortés con el que acompañarían esa mirada derecha, de reconocimiento en mutua humanidad, que el castellano cambia siempre con todo otro hombre hallado al paso. Empero, en esa mirada, por lo que respecta a Don Quijote y a Sancho, debía haber algo más: una comunicación escondida, una interpenetración incoherente de las almas, cierta secreta conformación de fraternidad, y el presentimiento de que les aguardaba un destino común. Es de suponer que debieron hablarse algunas veces; pero no fueron las conversaciones, las palabras, el cauce por donde viajaron sus espíritus al encuentro. Creo más bien que Don Quijote y Sancho se adivinaron mutuamente aun cuando no llegaron a formularse, ni el uno ni el otro, los términos conceptuales de tal adivinación. Constantemente estamos adivinando nuestro destino, aunque no podamos dis-

cernirlo, explicarlo, traducirlo en ideas e imágenes concretas. Esta constante adivinación de nuestro destino es lo que explica —si vale la palabra— tantos inexplicables aciertos y tantos igualmente inexplicables desaciertos en nuestras conductas. Hay seres humanos que desean, con ferocísimo deseo, conseguir tal o cual fin, ganar riqueza o fama, por ejemplo; eso que llaman triunfar en la vida, y aunque les venden los ojos y los lleven muy lejos del lugar donde está el bien codiciado, se les ve tantear apresuradamente los caminos, orientarse certeramente, como una hormiga que, apartada del tránsito de su hormiguero, toma en seguida rumbo y se abre paso por una selva de hierbecillas. Otros, aunque no se lo confiesen a sí mismos, “desean” fracasar o perecer, por alguna razón misteriosa, escondida allá dentro —a veces es una complacencia en la muerte, un ávido instinto de morir— y buscan los medios que conducen a su ruina con no menos sorprendente videncia que los triunfadores. ¿No se observa, en las vidas humanas conocidas y estudiadas, ese constante adivinar la fortuna o la desgracia? De ahí viene el dicho de que Dios ciega a quienes quiere perder, y es que ya ellos mismos querían su propia pérdida.

Así, Don Quijote y Sancho, antes de haber hablado de aventuras y caballerías, ya se adivinaban y se deseaban mutuamente, por razones que no es posible desentrañar con claridad. Se sentían “atraídos”, como suele decirse. Y ésta es la primera y más efectiva razón —si razón puede llamarse— de que Don Quijote hubiese escogido a Sancho por compañero de gloria y comilitón de aventuras.

Sin embargo, Cervantes, al llegar al pasaje de la elección de Don Quijote, destaca en el futuro escudero ciertas características personales, y por el modo de destacarlas, precisamente, parece sugerir que fueron ellas el motivo de que don Quijote concebiese la idea de hacer ingresar a Sancho en el grado-escudil de la caballería andante. No dudamos de que esos rasgos del carácter de Sancho, citados por Cervantes desde el primer momento, fuesen conocidos de Don Quijote; pues no hacen sino reflejar la opinión común del pueblo de Argamasilla acerca de su vecino Panza. Sin embargo, de ese conocimiento superficial del modo de ser de Sancho, al hecho de haberlo elegido justamente a causa de tales datos, media un dilatado espacio, dentro del cual se moverán nuestras conjeturas. ¿Pero cuáles eran esos rasgos, esas características de Sancho que pudieran haber decidido a Don Quijote a otorgarle su preferencia? Lo diremos con cierta brusquedad para mayor fuerza

de la expresión, sin el menor ánimo de ofender a Sancho. Eran: la honrada y bondadosa condición del futuro esudero, y su tontería. En el capítulo VII de la Primera Parte, se dice, en efecto: “En este tiempo solicitó Don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien (si es que este título se puede dar) (al que es pobre) (pero de muy poca sañ en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió que el pobre villano se determinó a salirse con él y servirle de escudero”.

“Tanto le persuadió y prometió que el pobre villano se determinó a salirse con él y servirle de escudero”. Repetimos esta frase porque es de gran importancia. Ese “pobre villano”, precedido del “tanto le persuadió y prometió”, insinúan que Don Quijote, en cierto modo, engañó a Sancho. ¿Podemos creer semejante cosa? Resultaría que Don Quijote, vista la bondad y simplicidad de Sancho, habría caído sobre él como un jerifalte o mejor aún, se habría acercado a él como una serpiente, una seductora serpiente. El mismo Sancho nos lo dice así, en un momento de enfado y al replicar al ama del caballero que le reprochaba el sonsacar a su señor y llevarlo “por esos andurriales”. A esto contesta Sancho: “Ama de Satanás, el sonsacado y el distraído y el llevado por esos andurriales soy yo que no tu amo: él me llevó por esos mundos, y vosotras os engaños en la mitad del justo orocio! Él me sacó de mi casa con engaños, prometiéndome una insula...” Pero no sigamos con estos horrores proferidos en un instante de pasión en disputa con una mujer testaruda, cosa capaz de hacer perder la serenidad al más apacible y moderado de los hombres. Poco después, encerrado en su aposento con Sancho, Don Quijote, que había oído la disputa, dijo: “Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho, y diés, que yo fui el que te sacó de tus casillas, que yo no me quedé en mis casas: juntos salimos, juntos fuimos, y juntos perdimos: una misma fortuna y una misma suerte ha corrido para los dos”.

Sin duda, Don Quijote tuvo en cuenta la bondad de Sancho al elegirlo, pues un Sancho granuja o malvado hubiera dado pronto fin a las empresas del caballero, al traicionarlas desde adentro, desde el interior mismo de la fortaleza, y además, Don Quijote no hubiera podido soportar, siquiera, la compañía de un escudero felón y maligno. Pero no es preciso ni legítimo representarse a Don Quijote especulando fríamente con la bondad de Sancho. Su preferencia se dirigió hacia el futuro escudero como el ave se encamina a su bien por los espacios y desde las lejanías, como buscamos lo que nos apetece,

sin pensar, sencillamente: Sancho le era simpático a Don Quijote, que lo sentía bueno, bueno como hombre —se lo hacía gustoso estar a su lado, hablar con él— y bueno también para la misión caballeresca que excitaba el ánimo del hidalgo.

En cuanto a que Don Quijote fuese por tonto a Sancho, habría mucho que decir. Es cierto que en sus momentos de cólera, y especialmente cuando su escudero enstraba interminables refranetas, solía maldecirlo con despreciativas alusiones a la supuesta necedad del buen Sancho. Pero no debemos fiarnos de esas explosiones de ánimo, contradichas, por lo demás, en otras circunstancias, y casi siempre que el caballero hablaba en más apacible disposición. Sin embargo, creemos que, en efecto, Don Quijote no tenía a Sancho por inteligente en el sentido académico de la palabra, y hasta lo consideraba, en cierto aspecto, tonto, pero esta opinión venía de las regiones más superficiales del juicio, no de las profundidades entrañadas, en las que Sancho debió aparecerse siempre, y con certera justicia, como dotado de sabiduría, sabiduría radical, de raíz, sabiduría no de "sabio" sino de savia. Demasiado sabemos que en esto de la inteligencia y de la tontería hay mucho hilo a desentendar: un hombre inteligente del cerebro puede ser tonto de la médula o del corazón y viceversa, y la tontería verdadera es incompatible con la verdadera bondad... Pero cerrémos el paréntesis; admitimos también que Don Quijote tuvo en cuenta la simpleza de Sancho para atraerlo a sus proyectos caballerescos, aunque este modo de tenerla en cuenta necesita alguna aclaración. Sabía Don Quijote que Sancho podía ser convencido mejor que otro cualquiera de los vecinos de Argamasilla en condiciones de acompañarle como escudero. Pero esta idea respecto a Sancho era, en lo profundo, despreciativa? No podía serlo desde el momento en que Don Quijote creía, con toda su alma —no con todo su cerebro, sin embargo, como puede verse al analizar su fe en Dulcinea— en su misión trascendental de bien sobre la tierra. Si él mismo creía, ¿podía juzgar simpleza (en el mal sentido) o tontería que otros fuesen propensos a ser "sugestionados", convertidos a la fe quijotesca? Está claro que Don Quijote, al suponer a Sancho "tonto", o lo que en este caso es lo mismo, capaz de creer, lo hacía en el mismo sentido en que Cristo podía juzgar simples, crédulos, a sus discípulos, los pescadores de Galilea, es decir, no considerando esa simpleza un estado de inferioridad del alma, sino al contrario, porque creía que la sencillez intelectual liberaba la más honda y substancial sabiduría, la del corazón. De este modo, puede

decirse sin irreverencia que en la elección de Sancho por Don Quijote, como en la elección de Cristo, había una cierta astucia, astucia legítima, no maliciosa sino al revés, una astucia santa; era uno de esos recursos, de esas vueltas, de esos ardidés estratégicos de que se vale el espíritu —que, en sí mismo, está desnudo y es débil frente a la poderosa materia— para vencer las fuerzas oscuras, a las que suele tomar de flanco, pues de otro modo no podría afrontarlas, y a las que obliga a combatir a su servicio. De ahí no debemos concluir que Cervantes dejase de tener razón al citar los dos motivos por los cuales Don Quijote solicitó a Sancho por escudero, con preferencia a cualquier otro de los vecinos de Argamasilla capaces del escudero ejercicio. Pero esos motivos, comparados con la adivinación intuitiva y mutua, habida previamente entre los dos hombres, son más bien aparentes y, sobre todo, presentados de cierta manera, pueden inducir a error respecto a Don Quijote y respecto a Sancho. Si Cervantes se abstuvo por el momento de calar más hondo y de darnos las explicaciones que nosotros hemos buscado premiosamente, es por varias causas fáciles de comprender: ante todo, el desarrollo artístico de la obra no exigía detenerse en análisis que serían anticipaciones contrarias a todo buen orden; luego que, si vamos a ver, Cervantes en aquel momento, no sabía de Sancho sino lo sabido por todo el mundo en el pueblo —que era bueno y simple— y lo demás vendría después, cuando el personaje comenzase a moverse y a desempeñar su grande e histórico papel. Quizás también conociese el autor bastante a fondo a Don Quijote. De ahí que pudiera contverse respecto a la intimidación espiritual de ambos personajes, lo que nada malo dice contra Cervantes sino mucho bien: en efecto, Cervantes llevaba dentro a ambos personajes con toda la preñez de sus posibilidades, pero ni uno ni otro, y particularmente Sancho, habían tenido ocasión de desplegar aún las ricas y cambiantes luces de sus almas. ¿Cómo iba a penetrar Cervantes el corazón de sus héroes si acababa, apenas, de conocerlos? La sabiduría vulgar dice bien al decir que es larga tarea llegar al conocimiento cabal de un hombre, aunque se haya vivido con él durante veinte años arre-

Hemos intentado indagar, no sabemos aún si con muy buenos frutos, las razones verdaderas que llevaron a Don Quijote hacia Sancho, y le decidieron a proponerle la entrada en la caballería andante. Veamos ahora esta ligazón famosa por el otro lado, es decir, por el lado de Sancho, por el del escudero,

no por la parte del caballero. ¿Por qué siguió Sancho a Don Quijote en vez de quedarse buenamente en la aldea con su mujer y sus hijos?

El mismo autor, y hasta el propio Sancho, parecen darnos, incesantemente, respuestas claras para aquella pregunta; hasta tal punto que alguien podría adelantarse a decirnos que huelga, por obvio, el planteamiento del tema. Porque, en efecto, parece deducirse de muchos pasajes del texto que las posibles causas de la aceptación de Sancho, cuando Don Quijote le hizo el escudero ofrecimiento, son:

Primera: la ambición política, representada por el prometido gobierno de la insula.

Segunda: la codicia de enriquecimiento con algún hallazgo dorado, como el de la maleta de Sierra Morena.

Tercera: el salario granjeado en una fácil holganza por caminos y mesones.

Pero no juzguemos nada. Estudiemos cada una de estas hipótesis, empezando, naturalmente, para el buen orden, por la primera.

Y hallamos que apenas puestos en campaña caballero y escudero, cuando sólo habían andado un breve trecho por los Campos de Montiel, ya Sancho se apresura a recordarle a su amo la insular promesa. Hemos releído estos pasajes y otros en que se muestra la impaciencia de Sancho en lograr cuanto antes el gobierno. Pues bien: nuestra impresión personal —siempre resulta aventurado un pronunciamiento categórico cuando se trata de penetrar los móviles íntimos de otro ser— es que ese apresuramiento de la ambición política de Sancho acentúa una falta de fe en el advenimiento real de la anunciada bienandanza. ¿Creea Sancho, seriamente, que llegaría a ser gobernador de una insula? Detengámonos un momento en este punto, escudriñado y mal ditucidado, de la fe. Las palabras son muy traidoras y sus significaciones se parecen siempre a la visión de bordes indecisos, por así decirlo, fantasmales, que tienen los astigmatas. Cuando decimos "tengo fe" queremos decir, a veces, otra cosa: por ejemplo, que tenemos esperanza... Esperanza, Fe y Caridad, las virtudes teologales del catecismo. ¿Pero dónde termina la esperanza y dónde empieza la fe? ¿Dónde hallaremos una caridad pura no mezclada con la fe y la esperanza? También puede decirse que una sola de estas especies engendra, a menudo, a las otras, y nos será difícil afirmar cuál de ellas es la primera. Sancho, en el fondo, tenía más esperanza que fe en la insula. Cuidado: esperanza, que es un querer la cosa,

un desear con fe un tanto desconfiada. Esto explica que tras la desdichada aventura de los molinos de viento, cuando Don Quijote canta las milagrosas excelencias del bálsamo de Fierabrás, capaz de encolar un cuerpo partido en dos pedazos, el buen escudero diga a su amo.

—“Si esto hay, renuncio desde aquí al gobierno de la prometida insula y no quiero otra cosa en pago de mis muchos y buenos servicios sino que vuesa merced me dé la receta de ese extremado licor que para mí tengo que valdrá la onza, en donde quiera, más de a dos reales, y no he menester yo más para pasar esta vida honrada y descansadamente”.

Después del primer arrebatado de entusiasmo, se previene el buen sentido comercial de Sancho y aparece esta razonable cautela:

“Pero es de saber ahora si tiene mucha costa el hacelle...”

Cuando Don Quijote le tranquiliza acerca de tan importante punto, estalla la impaciencia de Sancho y sus palabras se tornan apremiantes hasta el reproche:

“¿Pues qué espera vuesa merced a hacelle y a enseñármelo?”

Si Sancho tuviera ambiciones políticas no las trocaría, de modo tan apresurado, por una ventaja crematística. Hay pocos políticos de vocación que se avengan así, de súbito, a cambiar las ambicionadas dignidades del poder por una industria de boticario. A Sancho le faltaba una de las características psicológicas que más distinguen al político: le faltaba la vanidad. Llevaba su desdén por la vanagloria a extremos quizás excesivos y —nos atreveríamos a decir— lindantes con el deshonor. Cuando Don Quijote, para honrarle y para honrarse a sí mismo con esta prueba de llaneza y de esencial igualdad humana, le invita a sentarse a su lado, en la comida de los caberos, Sancho rehusa, no por humildad, como pareció creer el ingenuo caballero, sino por desdén, por una indiferencia que nos irrita a fuerza de ser perfecta, total, algo parecido a la ausencia imposable de un mueble que presenciera la coronación de un monarca. Sencillamente: a Sancho se le daba un ardite de honores, ritos, pompas y glorias no substanciales. Luego, en el mismo gobierno de la insula Baratania, reaparece esta despreocupada actitud ante los halagos que sólo regocijan a la vanidad. Si no hubiera sido porque su señor Don Quijote le había prevenido contra una llaneza exagerada que pudiera dañar la dignidad del cargo, Sancho hubiera descendido más abajo de la raya justa que marca el nivel de un sencillo decoro, nivel en que se



mantuvo, por cierto, con asombroso buen estilo, durante su breve gobierno. Muy pocos hubieran hecho otro tanto!

Está claro que Sancho no salió a las aventuras quijotescas por ambiciones insulares, dada su escasez de vanidad, y que estaba dispuesto a hacerse boticario y a contentarse con un descansado y honrado pasar.

Y aquí tocamos ya, muy naturalmente, a la segunda causa o razón posible de que Sancho hubiese seguido a Don Quijote: ¿Ese honrado pasar a que aspiraba no sería, puesto el asunto en claro, es decir, en plata —nunca tan oportuna la expresión— una ganancia suficiente para constituir una rentita con que sostenerse de por vida y alimentar descansadamente a su familia? De otro modo: ¿no sería una modesta y razonable ambición "burguesa" lo que indujo a Sancho a asentarse con Don Quijote? Es el punto que nos toca examinar ahora.

A primera vista no será difícil hallar la respuesta: y esa respuesta será afirmativa.

Recordemos la aventura del caballero de los Espejos, vencido por Don Quijote. Es de noche. Estamos en medio de un bosque. Endecha una voz invisible: son quejas de amor. Se ha producido el encuentro de los dos caballeros. El desconocido ama a la más bella señora del mundo: la duquesa Casilda de Vandalia. Don Quijote —ya lo sabemos— adora a la simpática Dulcinea. De esta rivalidad de hermosuras vendrá el duelo entre ambos caballeros. Sin embargo, por el momento, se dedican a conversar, con nobles y corteses frases, de amores y valentías. Y, entretanto, los escuderos se apartan en la arboleda para hablar también... ¿De qué hablarán? Es inevitable, absolutamente inevitable: hablarán de lo que hablan siempre los criados cuando se juntan, de los defectos de sus amos. Y Sancho se deja ir a la maledicencia, sin duda para estar a tono con la situación —por algo escribimos ese adjetivo, "inevitable". Es muy difícil resistir al poder avasallador de una atmósfera de murmuración, y muy a menudo hasta tenemos vergüenza de nuestras buenas palabras, sino de nuestros buenos sentimientos. El escudero del bosque no es muy benévolo de juicio para con su amo; y Sancho se deja decir que Don Quijote "tiene más de loco que de caballero". Ya en esa pendiente llega a declarar, el desdichado, que si está al servicio de su noble amo es por la codicia que en su corazón le puso una bolsa con cien ducados hallada en Sierra Morena, pues desde entonces se le hacen los ojos oro en la esperanza de hallar, tras cualquier recodo de camino, una talega con cien



doblonos. Dice esto, es verdad, este pobre Sancho que tan mal se conocía a sí mismo, y peor le conocerían los demás si fueran a juzgarle por algunas de sus palabras. Pero un instante después helo aquí en una actitud radicalmente contraria. El del bosque ha dicho que su amo es un grandísimo bellaco. Sin duda este duro vocablo despertó la reacción de Sancho, que replica:

"Eso no es el mío, digo que no tiene nada de bellaco... no sabe hacer mal a nadie sino bien a todos..." Y añade esta importante declaración: "por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amañó a dejarle por más disparates que haga".

Hay siempre, en nuestras palabras, todo un mundo enredado de sentimientos, de actitudes, de juicios que apenas afloran o están escondidamente implícitos; frecuentemente, en el lenguaje, ese mundo subterráneo se presenta o adivina por el tono, el acento, el gesto, el ademán del que habla. Y nos alegra o nos produce un malestar cuyo origen no nos formulamos casi nunca con claridad. No hay duda: a toda frase dicha con pasión, es decir, capaz de comprometer de alguna manera el fondo de nuestra alma, corresponde una infraestructura muy compleja de emociones y también de ideas a medio formular o en estado de larvas. Por eso el más pequeño dicho sentido, merecería y soportaría una larguísima exégesis.

Nosotros no haremos tanto, en este caso, pero eso sí, pondremos al lector en trance de cautela y le invitaremos a mostrarse prudente en el juicio ante estas dos afirmaciones contrarias de Sancho, a saber: primera, que seguía a Don Quijote por el afán de hallar una talega de doblones; segunda, que seguía al mismo Don Quijote porque no se amañaba a dejarle pues le quería como a las telas de su corazón.]

¿Cuáles eran los más verdaderos sentimientos de Sancho? Para nosotros, lo que manifiesta en la segunda de sus afirmaciones. Veamos por qué. Al hablar de los doblones, no olvidemos que Sancho obedece a una sugestión del ambiente que impone la maledicencia y el cinismo. Hay, pues, una fuerza exterior que le coacciona. En cambio, cuando se atreve a decir que Don Quijote es un hombre bueno y que le quiere como a las telas de su corazón, está venciendo una resistencia del medio. En el primer caso, Sancho habla dejándose ir; en el segundo caso Sancho ha necesitado movilizar una energía anímica a fin de contrariar a su interlocutor, el escudero del bosque, y esa energía sólo pudo servirle la pasión de amor a Don Quijote. Esto no quiere decir, sin embargo, que fuese completamente insincero cuando, un momento

antes, nada más, explicaba por meras razones de codicia su permanencia y servicio al lado de Don Quijote. En parte se engañaba a sí mismo y en parte era exacto que los doblones ejercían atracción sobre su ánimo y contribuían a mantenerle en el ejercicio escudero de la caballería. Pero en este punto hay algunos matices que más adelante tendrán su necesario esclarecimiento. Por ahora basta decir que la codicia estaba lejos de ser causa suficiente para que Sancho se hubiese lanzado a las quijotesas aventuras.

¿Sepia, entonces, el legítimo, pero demasiado vulgar deseo de ganarse el salario con más comodidad y holganza que en las faenas rústicas? Es la tercera de las causas posibles de que Sancho hubiese dado respuesta afirmativa al requerimiento que le formulara Don Quijote; la vamos a examinar en seguida.

Sancho reclamó un día a su señor el pago de sus salarios y amenazó, esperanzado, con separarse de él. Hizo, al efecto, unas cuentas muy abultadas, sumando días por meses y aumentando gajes e indemnizaciones para compensar las secas comidas, las rudas dormidas sobre el duro suelo y los molimientos y desdichas del caballeresco ejercicio. Don Quijote se lo concedió todo con la rabia y la pena de haber colocado tan mal su elección, de haber traído a un alto destino a quien, como Sancho, se mostraba, en aquel instante, muy indigno.

—Pero dime, prevariador de las ordenanzas escuderas de la andante caballería, ¿dónde has visto tú o leído que ningún escudero de caballero andante se haya puesto con su señor en cuanto más tanto me habéis de dar cada mes por que os sirva?... Vuélvete a tu casa porque un solo paso desde aquí no has de pasar más adelante conmigo.

Esta airada excomunión hizo reventar la inflada bola del enojo y la codicia de Sancho, que se deshizo en lágrimas y en demandas de perdón, y se ofreció a servir a su amo "como jumento, todos los días que me quedan de vida". Sancho, con una humildad que no le rebajaba, porque era humildad de discípulo, reconocía de este modo el magisterio espiritual de Don Quijote, con el que se daba por bien pagado sin más gaje ni salario.

Con todo, nadie que haya leído la obra de Cervantes puede desconocer el afán de Sancho por allegar algunos dineros. Ese afán existe y se halla presente todo a lo largo de la historia. Pero aun esta preocupación del escudero puede ser justificada sin que Sancho merezca, por ese motivo, mote

de codicioso. ¡Hemos olvidado, tal vez, que Sancho no era solo, soltero? No es posible pensar a Sancho como un individuo suelto, enteramente libre en sus actos y en sus pensamientos. Debemos representárnoslo como era en realidad, ligado a otros seres, un Sancho que tenía mujer, que tenía hijos... ¡Sobre todo mujer! Pero si nosotros lo hemos olvidado —pequeño detalle— Sancho no lo olvidó nunca. Teresa, la mujer del ilustre escudero, es un personaje sólo aparentemente secundario en la historia, pues se halla siempre presente en el espíritu de Sancho o influye, como una fuerza oculta, en sus ideas y en sus acciones. Teresa explica sobradamente las apariencias de codicia que hallamos en Sancho. "Tengo mujer e hijos que sustentar y criar", dice en el capítulo XV para justificar su perdón fácil, excesivamente fácil, de los agravios; se lo dice a Don Quijote que era soltero y no tenía hijos. ¡Hubiera podido ser Don Quijote, Don Quijote, y además padre de familia...!

Mientras Sancho corre sus aventuras en compañía del famoso caballero, un pensamiento lo muerde y le remuerde: ¿Qué dirá Teresa si me presento en casa tan pobre o más pobre que cuando salí? Grave asunto. No, no es riáis: es cierto que Sancho le tenía miedo a su mujer. ¿Y qué? ¿Cuántos valientes no tendrían miedo en su caso? Al regresar Sancho de su primera salida, Teresa, que acude a recibirlo, le pregunta significativamente y antes de inquirir acerca de su salud, "si venía bueno el asno". Y Sancho, quizás un poco amosado por este preferente interés de su mujer por el jumento, responde: "viene mejor que su amo". Teresa, sin acoger la aertud de la réplica, continúa la indagación por el mismo camino: "Contadme ahora, amigo —dice— qué bien habéis sacado de vuestras escuderas. ¿Qué saboyana me traéis a mí, qué zapatitos a vuestros hijos?" El tono es perceptiblemente irónico y hasta encubre, apenas, una amenaza para el pobre Sancho. Y sin embargo, no nos atrevemos a reprocharle a Teresa esta impaciente suspicacia por la suerte que hubiera podido correr el asno, precioso bien de la familia, y esa demanda incisiva de modestas riquezas para ella y para sus hijos. No se lo reprochamos, porque Teresa era pobre y madre. Con eso está dicho todo. Por lo demás, la pobreza explica de sobra que no se anduviese con cortesías y disimulos y fuese derecha al asunto del asno y de las prendas, sin pasar por el tema de la salud del marido, de suyo patente y visible. Por fortuna, esta vez Sancho venía provisto de alguna materia con qué aplacar a Teresa, gracias al hallazgo, en Sierra Morena, de la maleta de los cien ducados.



Sancho, gobernador electo de la Insula Barataria, se apresura a enviar a su mujer y a su hija, Sanchea, el bien primero que logra ganar: el vestido, presente de los duques, que llevara a la cacería. Manda también, con el paje portador de la saca de corales con extremos de oro, regalo de la duquesa a Teresa, arcediano de varios condados que excitan y aun despeñan el entusiasmo de la buena lugareña. Es digno de notarse que Cervantes no descuida el dotar a Sancho de algún dinero con el que pueda presentarse en su casa. Cervantes que es cruel a menudo con sus personajes, le evita siempre al bien escudero, el comparecer ante la severa Teresa —que no entiende carnicerías— hárrido de todo caudal, y en este atán salta los escrúpulos en el modo de adquirir las monedas, como es el caso de los cien ducados de Sierra Morena, a cuyo dueño, Cardenio, encontraron Don Quijote y Sancho, sin que este pusiera mayor esfuerzo en restituírle los dineros. Cervantes, que también fue pobre toja su vida y tuvo mujer e hija, sabía mucho de estas cosas.

La presencia de Teresa en el ánimo de Sancho es la clave, repetimos, de su aparente cecidad. Cuando Sancho habla de ganancias, de rentas insulares, de salarios, no hace sino disculparse ante, si mismo por este lujo de aventurar que le entró después de haber trabado relación caballeresca con Don Quijote. Finge seruidéz porque sabe que no tiene derecho, el pobre, a parecer generoso, desprendido, idealista.

Pero si no llevó a Sancho al escudril y quijotesco ejercicio la ambición política ni la codicia de riquezas ni aun el salario, ¿qué fué lo que le indujo a seguir a su señor?

¿Quién podrá darnos una respuesta clara y por completo convincente? Podemos saber por qué hacemos tal o cual cosa, en determinados casos, cuando se trata de acciones sencillas o ya de antemano engastadas en un proceso activo, dentro del cual no es preciso buscar los antecedentes remotos de nuestro acto, pues basta la motivación racional inmediata. Comemos porque tenemos hambre y bebemos porque tenemos sed: esto parece claro y no es necesario ahondar en las razones que nos mueven; otra cosa sería si dejáramos de comer o de beber por propia y caprichosa voluntad, lo que necesitaría una investigación, una indagación. Pero en las decisiones menos dominadas por una ley de vida, no precisamente encadenadas en un proceso más o menos automático, como por ejemplo escoger una profesión, emigrar en busca de mejor fortuna, casarse, las causas aparentes de la acción no son, a menudo, las reales, y en todo caso nunca son las únicas.



No podemos negar que en el ánimo de Sancho estuviesen presentes, cuando aceptó la oferta de Don Quijote, todos esos fines muy visibles de ambición política, riqueza o salario. Pero no eran los únicos motivos, ni siquiera, quizás, los determinantes más fuertes de su conducta, como lo hicieron ver más tarde otras manifestaciones denunciadoras de sentimientos muy contrarios a los simples datos de motivación racional. Por ejemplo, pudo sentirse atraído Sancho por la aventura, por la fascinación de lo imprevisto, de lo maravilloso y nuevo, ese maravilloso que todos esperamos secretamente, y del que imploramos, a veces sin palabras y casi sin pensamientos, un cambio feliz en nuestro destino, una evasión de nuestra vida ordinaria, en cuyo correr cobradero sentimos que se nos escurrió el tiempo, como nada y para nada, hacia la vejez y hacia la muerte.

Me atrevería a suponer que la razón más honda que llevó a Sancho a entregarse al Quijotismo, fué una sensación, un impulso, en definitiva. Antes dijimos que el caballero y su futuro escudero, aun en el tiempo en que no pensaban salir al campo y al mundo, ya debían sentirse mutuamente atraídos, ligados por algo común y escondido. Esta atracción, esta vocación íntima y recíproca, de la que los propios personajes apenas tendrían una noción oscura, determinó la alianza. Hemos hablado, también, de prefigura inconsciente de un destino soterradamente querido por sus almas.

Todo esto es cierto, a nuestro parecer, aunque reconozcamos que no se trata de una explicación clara y racionalmente convincente. ¿Pero qué hay de claro en este mundo? Quizás ciertas relaciones mecánicas entre las cosas, o poco más. Pero los hechos en sí, una piedra que nos mira en su inmovilidad, un árbol con su vida en el cerne, y el otro cerne blando de un alma humana, son otros tantos enigmas. Se dirá que la decisión de Sancho no es un hecho primario, sin relaciones, y, por tanto, que debe poder explicarse por sus causas racionales. Admitimos que las decisiones del hombre pueden ser y son racionales en parte, pero casi siempre queda en ellas un fondo irreductible al análisis que será preciso denominar "impulso", "adivinación", "gusto", "deseo"... misterio, hecho puro...

Quizás se nos diga que para acabar en conclusión semejante no valía la pena de haber emprendido tan largo viaje en busca de los motivos que tuvo Don Quijote para escoger a Sancho y Sancho para entregarse al reclamo caballeresco de Don Quijote. Empero creemos que no ha sido pequeño fruto

el haber llegado a saber que las razones más palmarias del hecho quizás no fuesen las más valederas.

Y así, con este acabar desvanecido, incierto, terminamos esta exploración que nos ha llevado, tal vez, a una actitud más perpleja que al principio. Pero no nos quejemos. Es señal de la bondad de nuestro trabajo, pues toda sabiduría consiste, en definitiva, en ir teniendo una disposición más lúcida-mente desconcertada ante el hecho de vivir, de estar aquí, en el mundo, nosotros, cada uno, los demás, las cosas. Todo análisis serio acaba necesariamente así...

ALVARO FERNANDEZ SUAREZ



POESIA

CON LA CRUZ DEL SUR

La cruz del sur se echa en una nube
y me mira con ojos diamantinos
mis ojos, más profundos que el amor,
con un amor de siempre conocida.

Estuvo, estuvo, estuvo
en todo el cielo azul de mi inmanencia;
eran sus cuatro ojos la conciencia
limpia, la sucesiva solución de una hermosura
que me esperaba en la cometa,
ya, que yo remontaba cuando niño.

Y yo he llegado, ya he llegado,
en mi penúltima jornada de ilusión
del dios conciente de mí y mío,
a besarle los ojos, sus estrellas,
con cuatro besos solos de amor vivo.
El primero en los ojos de su frente,
el segundo, el tercero en los ojos de sus manos
y el cuarto en ese ojo de su pie de alta sirena.

La cruz del sur me está velando
en mi inocencia última,
en mi volver al niñodíos que yo fui un día
en mi Moguer de España.
Y abajo, muy debajo de mí, en tierra subidísima,
que llega a mí exactísimo ahondar,
una madre vallada de boca me sustenta,
como me sustentó en su falda viva,
cuando yo remontaba mis cometas blancas;
y siente ya conmigo todas las estrellas
de la redonda, plena eternidad nocturna.

Soy una sirena



DE LA SERIEDAD EN POESÍA*

Es un hecho significativo que cuando hablamos de poesía pura y cuando pensamos en aquello que es más característicamente la cualidad poética de un poeta, nos representamos versos, aun versos aislados, mientras que cuando pensamos en la estructura completa de la obra de un poeta, tendemos a pensar también — tal vez demasiado eruditamente — en la personalidad del poeta, no ya como el autor de esos versos, sino como el hombre total, — o tendemos a pensar en su actitud hacia la vida o en algo que, si no es exactamente filosofía, es un comentario sobre la experiencia paralelo a la filosofía.

No voy a pensar que cuando hacemos en nuestras mentes — tal vez sin reflexionar mucho sobre ello — esta distinción, estamos simplemente agregando un gran número de versos que parecen ser intrínsecamente Shakespeare (por ejemplo) y llegando así a una suma total que es Shakespeare. Por el contrario, cuando pensamos en el verso aislado, tal como "*multitudinous seas incarnadine*" pensamos en algo que es peculiarmente el mundo de la imaginación Shakespeareana, escindido del mundo real; mientras que cuando pensamos en el total llamado Shakespeare estamos pensando en una completa experiencia de vida que se agrega a nuestra propia experiencia, estamos pensando en una actitud acerca de esa experiencia que exhorta virtudes tales como caridad, lealtad, piedad, coraje, y estamos pensando en lo que Mathew Arnold llama "crítica de la vida".

Cuando pensamos en el verso aislado, pensamos en la poesía como algo aparte de la vida, costumbre o pensamiento, y entonces nos inclinamos a creer

(*) Exclusividad de ESCRITURA para América Latina. Aparecido en «Poetry» de Chicago, Vol. 72, N.º 2. Derechos adquiridos por intermedio del Centro Internacional d'Echanges Littéraires de la UNESCO.

que la única tarea del poeta es crear tales versos. Sin embargo, cuando pensamos en los poetas, instintivamente los agrupamos con los filósofos y otros pensadores. Y hay una distinción frecuente por la cual aquellos críticos que al mismo tiempo discuten la poesía como la creación de una pura experiencia poética, una sensación creada con palabras, distinta de toda otra sensación, una ilusión producida por la distribución de sonidos y moldes de palabras, un juego en el cual el poeta usa las palabras como cuentas o fichas, aquellos mismos críticos, sin comprender al parecer, la contradicción involuntaria, discutirán luego el pensamiento de un poeta como lo harían de un filósofo u otro pensador.

Si uno puede reconciliar las dos funciones, poesía como creación de líneas de sensación poética, y poesía como pensamiento comparable a otras clases de pensamiento, no hay contradicción entre las dos. Solamente hay contradicción si uno insiste al mismo tiempo en dos puntos de vista que son inconciliables, si se insiste, por un lado, en que el poeta es responsable solamente de sus versos, de su poema, de su técnica, de la experiencia de sensación poética que ha creado, y si luego se insiste, por otro lado, en criticar al poeta como filósofo. Los ensayos críticos de T. S. Eliot me parecen contener ejemplos de esta clase de contradicción. Por un lado, discute a veces la poesía como una especie de juego inteligente, pero por otro lado reprocha a Blake el tener una filosofía casera. Si la poesía es solamente un juego que envuelve exclusivamente la creación de imágenes, sonidos, colores e ideas, con las cuales el poeta juega, entonces no es responsable por su filosofía, y no me parece sostenible como crítica decir que su filosofía es casera. Porque de acuerdo a esta concepción de la poesía como juego, la filosofía de un poema es exactamente comparable a la forma de la estrofa, es simplemente la estructura con la cual el poeta une sus versos. Se podría entonces decir, que con el fin de escribir un gran poema, el poeta elige una gran filosofía, exactamente como elige, digamos, la forma épica.

La insistencia en que la poesía es sólo un juego intelectual (T. S. Eliot), de que el poeta no es "serio" (H. W. Auden), es una reacción contra la idea de que los poetas son legisladores, lógicos, o "críticos de la vida" que proyectan dentro de la poesía sistemas de pensamiento que pueden considerarse como promoviendo activamente acción social, o intentando conversiones religiosas a través de la poesía. Para el poeta anglicano, el momento en que el

obispo lo invita a almorzar y le explica que su poesía puede ser muy útil a la necesitada iglesia en estos tiempos incrédulos, debe ser un momento de prueba. Naturalmente, los exacerbados poetas, acosados por obispos, comisarios políticos y negocios, advirtiendo mundos que aullan por "inspiración", se vuelven furiosos contra Shelley por haber hecho aquella infortunada abusión acerca de que los poetas son los desconocidos legisladores de la humanidad, y prefieren decir: "Después de todo, no lo decía seriamente. Vuelveos a vuestras Iglesias, vuestros partidos políticos o vuestros negocios, y dejadme silbar mis himnos y marchas revolucionarias simplemente para divertirme solo en un rincón".

Sin embargo, pienso que hay mucha más verdad en decir que los poetas son los desconocidos legisladores de la humanidad que en decir que la poesía es un pasatiempo intelectual, como el ajedrez. Si se acepta que hay un excedente de pensamiento y ejemplo humano que se abstrae de los versos que componen un poema, uno ve que esos ejemplos han sido en realidad influencias formativas en el modelado del carácter nacional, en la espiritualización de instituciones expuestas a caer en el materialismo, como las Iglesias, formando caracteres y costumbres. Lo erróneo de la sentencia de Shelley es, en primer término, su exageración, y en segundo lugar, el sugerir que el papel del poeta como desconocido legislador es el único: mientras lo exacto es que hay un nivel en el que la poesía se estrecha la mano con la filosofía y la religión para influir en la humanidad, y que, después de todo, la poesía, aparte de ser un uso del lenguaje delicioso en sí mismo, es también un instrumento del lenguaje para expresar ideas. Se puede aún decir que la poesía hace accesible la filosofía para gente que piensa con imágenes y que no puede pensar abstracta y lógicamente como lo requiere el lenguaje de la verdadera filosofía.

Cuando las ideas son introducidas en la poesía, son, desde luego, introducidas seriamente. Es decir, el poeta no usa exactamente una idea como usa una forma de estrofa a propósito de un poema particular, para descartarla después. Dante en La Divina Comedia y Eliot en los Cuatro Cuartetos, en lo que tienen de poetas religiosos, están usando la poesía como un instrumento para expresar ideas que tienen fuerza, continuidad y lógica, fuera de la poesía: la poesía es un fidedigno espejo de valores por los cuales los hombres viven sus vidas y que se supone son la explicación del total significado



de la vida en el universo. Esto no quiere decir que la poesía no sea también fiel para las exigencias del arte, en el que uno puede deleitarse por su sola causa. Se puede leer Dante o los Cuatro Cuartetos sin creer, y obtener un gran placer de ellos. Pero la más intensa experiencia será lograda solamente si se siente que esos poemas son verdaderos no sólo por el propósito poético, sino aún fuera de la poesía, como explicación de la vida. Es la tensión entre el supremo placer artístico de los versos y la experiencia que es verdadera aún fuera de la poesía, dentro del total de la experiencia humana, lo que nos hace sentir que esos poemas son, verdaderamente, serios.

Yo definiría el juego como una actividad consistente en distribuir objetos en modelos, de acuerdo a reglas contenidas enteramente por el juego mismo y que no exigen lealtad o responsabilidad a ninguna actividad fuera del juego. Así, el ajedrez corresponde a esta descripción porque, a pesar de que dos de las piezas son obispos, la teología del ajedrez no debe lealtad a Santo Tomás de Aquino ni a ningún otro teólogo, el movimiento de los caballos en el tablero no incita a nadie a ir a la guerra, ni el rey y la reina convierten a nadie en monárquico. Pero, a pesar de que puede ser útil para el poeta resistir la presión del mundo exterior, pretender que juega con las palabras un juego que corresponde al ajedrez, mantener que en realidad es así, es insostenible.

Sin embargo, hay una diferencia entre la seriedad del poeta y la de otros pensadores. Los poetas trabajan con la comprensión de esos estados de la existencia que llamamos experiencias. Los incumbe crear en poesía el momento en el cual, a través de sus sensibilidades individuales, tienen una experiencia de unidad con algún evento externo en el Universo, ya sea éste el efecto de la luz en las plumas de un gallo o una revolución que va a hacer que los hombres se amen los unos a los otros. Son responsables de su momento de comprensión y no de ningún otro. Es decir, que no son responsables de relevarle al lector los pasos por los cuales puede disciplinarse él mismo para obtener similares momentos de experiencia, que no son en su origen meras experiencias verbales, sino experiencias reales, reales lugares de encuentro de una mente y un objeto en el universo.

El método de la poesía consiste en crear el evento sin contarle al lector cómo se consigue, ya sea, como dije, este evento, el cambio de un minuto en la mente de una persona o conversiones políticas o religiosas. Sin embargo

la idea de cambio, de cambio vital, está siempre presente en poesía, y está en cada poema la invisible presencia de una disciplina de vida, sea la austeridad en San Juan de la Cruz o el sistematizado desorden de los sentidos, en Rimbaud. Porque de hecho hay una lógica de la poesía, una lógica de vivir en función de obtener particulares momentos de experiencia, y un conocimiento exquisito de esto se muestra en aquel hermoso soneto de Rilke donde describe el torso de un arcaico Apolo, al que compara con un candelabro: cuando sin aparente razón termina el poema de pura descripción física con las palabras "Cambia tu vida". Todo poema contiene alrededor un aura invisible, una disciplina de vivir en orden a crear el poema. En Keats, por ejemplo, es una disciplina de la imaginación, y aquellos mal entendidos versos de Keats, "Belleza es Verdad, verdad belleza" son el "cambia tu vida" de Rilke. Porque lo que Keats quiere significar aquí es que uno puede crear su propia verdad viviendo su propia vida con su propia imaginación por medio de la cual uno puede crear ese mundo interior de imágenes que él llama belleza. Últimamente también hemos criticado a los poetas por su filosofía de vida, por lo que yo he llamado el excedente de pensamiento y ejemplo que sentimos como presencia viviente cuando hemos leído su poesía. Por eso hoy criticamos a los poetas románticos, porque sentimos que la disciplina de un modo de vida que es enteramente devoto a la vida de la imaginación, incluyendo, como lo hace, una renuncia a la circunstancia en que vivimos, es inadecuada y no es factible para el propósito de vivir la propia vida. Sentimos igualmente que un tal recogimiento de la personalidad poética en sí misma, es un papel demasiado pasivo para la poesía. La poesía no debe crear un mundo aparte, debe actuar en el mundo, transformando lo amorfo, lo feo, lo frágil, lo errante, en concreto, hermoso, maleable y sano. Cambia el desorden de nuestra circunstancia en el orden de nuestra imaginación, y, si debemos tener locura y desorden, por lo menos hace que esas cosas sean significativas. Así, la reacción del movimiento moderno contra los románticos no es como el cambio de reglas en una partida de ajedrez, con la introducción de nuevas piezas — fábricas en lugar de castillos — sobre el tablero. Es la cuestión casi de hacer vivir la poesía en el mundo vivo y resistir la sensación siempre presente a todo talento de convertirse en una tumba viviente.

Precisamente porque la poesía es seria y no es un juego, debe haber



siempre un intento de introducir en la poesía una filosofía que sea adecuada a la circunstancia que la imaginación se está explicando a sí misma. Una moderna poesía trabaja en último término con un fáctico modo de vida en una circunstancia moderna, y esto requiere, desde luego, una filosofía actualmente — por implicación del momento cristalino del poema aislado — sostenible. La poesía moderna es ciertamente el laboratorio en el que tienen lugar los más salvajes y los más extravagantes experimentos de filosofía, pero es así como debe ser, porque es en el laboratorio de la imaginación que la extrema experimentación con las actitudes debe tener lugar. Pero mientras damos la bienvenida a experimentos tales como el surrealismo, reconozcamos francamente que muchos experimentos resultarán ser inevitablemente, fracasos románticos. Fracasando no traicionarán aquel aspecto de la responsabilidad de la poesía que consiste en experimentar la creación de actitudes.

STEPHEN SPENDER

Traducido por CARLOS RAMELA.



SONATA

La violeta, los lirios, la muerte con Elena!
¿Qué deseo, qué busco en el sueño del mundo?
Voy libremente entre cosas tristes, con la pena
de un destino sin vida: o lo aparto o me hundo.

Dulce como la flor, infinita azucena,
en la tristeza de las tardes, errabundo,
grande como la luz, esperanza serena,
la busco en un suspiro solitario y profundo.

La abrazo en un suspiro solitario y piadoso,
la abrazo en un suspiro, sin que hacia mí la llame,
y en un altar la pongo, de la tierra, ruinoso,

mientras las hiedras negras me hablan de que la olvide,
y la primera estrella me dice que la ame
en un sumiso exceso, que el mundo no me impide.

E L E N A

Tú eras para mi vida lo que el sol sobre
la sombría muralla, desollada y salobre.

Tú eres para mi pecho lo que la tibia
lluvia sobre la llanura amarillenta y fría.

Más vagamente deliciosa y curva que el cielo
av. infinita fuente de cándido desvelo!

Tus cabellos que lloven, misterios de tus ansias,
tu voz que no se olvida. Dulces tórtolas, mansas...

A E L E N A

No te compare con estrella oscura
de brillo muerto
y yerto.

Para algunos el mundo, sus curvas y sus borras,
donde labios ligeros se han deshecho!

Mientras desmayo, y llovizna y llora en mi pecho,
para mí tú, la fruta aparecida,



la triste nube... nube de los ángeles,
la luz de tu garganta!

Para otros el tropiezo
vil, para mí: tu vida,
falda violada

de la calma antigua
que es clave cierta de una cosa santa.

DESESPERANDO

Bella! no pararé hasta que te vea
triste y con trenza beata ya en el cuello!
Con la alegría de la triste idea
con rosas amarillas, sin destello.

Mas la pena me viene; no me alegro...
pues te miro mudada y sin edad
donde más nunca te hallaré, ante un negro
fondo sin caras, de inmovilidad...

ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS



NOVELA Y CUENTO

LA SALIDA NOCTURNA*

Calila Montes estaba al fondo, frente a la puerta que a él acababan de abrirle, parada en el rellano bajo de la escalera, de espaldas contra el muro, con los diez escalones rectos tendidos a sus pies.

Tenía algo de estatuaria, de tremendamente hermoso, de mineral, de inhumano.

Usaba, siendo la hora final de la tarde, un traje sastre azul, azul muy oscuro, y una blusa, como camisa, de seda gris; no podía pedirse más sencillez, más despojo de adornos, ni nada, al mismo tiempo, más impresionante, menos sólito, menos olvidable. Hundía las manos en los bolsillos de la chaqueta y su pelo negro y brillante, muy lacio, muy tenso, prestaba a la cabeza una elegancia rotunda, que venía también de su modo de tenerla y de su visible desdén por cuanto no le perteneciera. Era una mujer extraordinariamente extraña, extraordinariamente fina, con unos ojos no fríos, profundos, que parecían no parpadear nunca y unas facciones inmóviles de máscara.

(*) Capítulo de una novela inédita de Eduardo Mallea, que publicará en breve la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires.



Roberto, al ir hacia ella con aquel movimiento que durante tanto tiempo había hecho, que ahora hacía de menos en menos, y que durante las dos últimas semanas dejó deliberadamente de hacer, la vió apartarse de la pared, bajar los diez escalones ni lenta ni de prisa, no demasiado alta, muy delgada, con aquel ritmo que no daba la sensación de andar contra el espacio sino de que el espacio mismo marchara animado, en sus movimientos.

Ella, tenue, orgullosa, pesarosa, le enrostró toda aquella contumacia, toda aquella ausencia, toda aquella obcecación en no verla. Pero su voz se investía de tibia conmiseración hacia sí misma.

—Ha sido una perversidad, querido. Ha sido un error, otro error. ¿Hacía falta?

El le dijo, limpio, tranquilo, sin astucia:

—He venido.

Entonces ella, sin besarlo, acercándose más a él, le preguntó:

—¿Con qué espíritu?

Y Roberto, cauto, eludió lo que ella quería que contestara. La miró fijamente, viéndose reflejado de cerca en los ojos de ella, tan inmóviles, que no pestañeaban. Contestó:

—Con el espíritu de tu invitación. Para comer en los Embajadores, para comer con toda esa gente, para estar con ellos, para estar juntos, para no hablar de otra cosa más que de lo que todos hablan.

—Muy bien — dijo Calila Montes, aceptando de la respuesta lo que quiso aceptar. Y volviéndose para sentarse en el brazo alto de un sillón. — *The beginning brings the end...*

Roberto la observó pensativo.

—No — dijo. — No siempre.

Y no hubiera querido encontrarla así, tal como la encontraba, sino distinta. No con aquella seguridad, con aquella fuerza energética y visible, con aquella obstinación fatal, que pertenecía al orden de los sentimientos gélidos. Habría querido hallarla trabajada por lo sucedido entre los dos, semanas atrás, disminuida, pronta a la confesión, al doblegamiento, humana, vulnerable, entregada. Pero, justamente, lo recibía dándole la impresión opuesta, la impresión de su terquedad y de su fuerza.

Roberto, que venía del fresco de fuera, se sentó, a mitad del salón, en el sofá. Sobre la mesa de arrimo, unas flores cuyo nombre ignoraba, muy grandes, muy claras, muy carnosas, mostraban la misma nitidez del pergamino de la pantalla, la misma limpieza aristocrática.

Calila, desde enfrente, lamentándolo, le confesó.

—Yo pensé que podía haber dado contra orden a los otros. Y habernos quedado. Habernos quedado aquí. A hablar.

—No — dijo él. — Vamos a salir con ellos. Era lo convenido.

Entonces ella arrancó a reír, echando atrás, la cabeza oscura, mostrando los dientes hermosos; y se levantó y fué a sentarse al lado de él para mirarlo, cálida, femenina, y divertida.

— ¡Siempre el mismo triste, triste oso! Siempre el irreductible. Siempre el gran, gran, gran antipático. El Antipático.

Era un solo salón, sin lujo, pero muy grande, muy blanco, sin adorno casi ninguno, como ella, sólo con los dos sillones y el sofá, el sofá de felpa color vino y un piano de cola solitario, y las mesitas de caoba negra y las lámparas también blancas y en las paredes un solo cuadro, al fondo, debajo del ángulo recto que formaba la escalera. El ambiente, ambiente blanco, imponente, tenía dos pisos, con galería alrededor y en la planta alta estaban los dormitorios, el de ella y el de aquella tía, aquella tía senil; María Teodora, que vivía perseguida por sus insomnios y sus malos sueños, saliendo de unos para entrar en los otros, saliendo de los otros para entrar en los unos, siempre agria, siempre glotona, siempre vestida de verde "porque le sentaba".

Bajo el ángulo de la escalera, en la pared, protegida por el saliente de la galería alta, colgaba el único cuadro del piso, una tela obsesionante encuadrada en un marco vasto, rectangular, de oro viejo. En torno a la tela, el paño de muro en suspenso, vacío, in albis. Toda esa sobriedad, toda esa suspensión daba al piso un acento recogido, una limpidez ancha y meditativa, una especie de cristalizado grandor.

Visto de cerca, el cuadro procuraba a los ojos, en contraste con todo aquel rigor blanco, una imprevista amenidad, no despojada sin embargo de categorías reflexivas. Una modulación, tensa y flúida, de profundos azules, jugaba en el lienzo, rodeando las figuras representadas, con el verde vegetal de un fondo entre marino y boscoso, y evadiéndose, en la última perspectiva de la tela, en graduaciones verdes que se despedían del azul del primer plano en una estimación deliciosa. Las figuras propiamente dichas eran un hombre y una mujer, de calidad pastoril y primitiva, reposando en dos alturas distintas a favor de un leve montículo herboso, y unidos por una tan sola, intensa y omnívota mirada que ésta llamaba todo el cuadro a la armonía y concertación de su sortilegio. Podía ser algo grande, o sacado de algo grande; la parodia feliz de un Giorgione. Las fisonomías, en torno a los ojos actores, las vestiduras en torno a los cuerpos — no del todo juveniles sino adultos —, el fondo de

vegetación penumbrosa, y en fin el marcejanísimo orlado de leves oros, todo se ponía a servir, en una ordenación espléndida, aquella mirada de los personajes, que no era sólo de pasión, sino de unidad amorosa y triunfante sobre los objetos naturales y materiales, sobre los elementos, sobre el tiempo, el espacio y en resumen todo el universo, que a lo demás se juntaba para disciplinarse en torno al sentimiento regente en la tela.

Roberto se había acercado muchas veces a admirar aquel cuadro de plasticidad e ilusión magistrales, y comprendía que Calila Montes hallara que, en los momentos de mayor discordia o intolerancia interior, de inquietud o de ira, la pintura, después de unos instantes de embeberse en ella, la aplacaba, la llamaba, la seducía, la conducía, haciéndola entrar también en el orden a que todos sus elementos pictóricos estaban convocados.

Calila no dijo nada. Dejó que él hablara, que le contara su determinación de no venir y, al fin, su venida. Porque él no quería — y lo afirmó — dejar caer las cosas así, como se deja un objeto de vidrio, para que irremediablemente se estrelle. Pese a todo, iba a seguir viéndola.

Entonces a ella con una de sus preocupaciones que duraban segundos se le nublaron los ojos agitados.

—Todavía en lo mismo — dijo — ¡Santos cielos! ¡Todavía en lo mismo!

Se volvió a incorporar y caminó a buscar de la mesita el cortapapel de marfil, una hoja abierta y larga con la que cuando estaba nerviosa neutralizaba su inquietud.

Optó por no hablar, turbulenta por dentro, desorientada por dentro, agitada de ojos, con el cuerpo largo y fino que no descansaba, siempre vivo, siempre en movimiento.

— ¿Será posible — dijo — será posible que todavía sigamos en esto; Pa-taleando en el fastidio de una interpretación falsa, absurda, ridícula.

Roberto la contrarió:

—Yo sé más de ti que tú misma.

—Sí, tú sabes más de mí que yo, conoces mejor que yo lo que soy, lo que quiero, antes de yo preferir ya sabes lo que prefiero, aunque yo me equivoque y crea que prefiero lo que no prefiero...

Echó la bonita cabeza hacia atrás, riéndose, riéndose larga, perversamente. Y luego siguió con la ironía:

—Naturalmente. ¡Dios mío! Yo soy una pobre anémica, una anémica vestida de mujer, que movida por el agua tiene unos pocos filamentos incongruentes por cabeza, y no sabe lo que es ni lo que quiere, y es bonita de mirar...

—Y pica, como las ortigas — dijo él.

—...y adormece, como todas las anémonas. Algo especialmente perjudicial, vegetalmente indigno de confianza. ¿No es eso, cielo?

Con la cabeza apoyada en el brazo, desde el extremo del sofá, mirándola divertidamente como ante un espectáculo, Roberto convino, siguiéndola:

—¿Por qué no? ¿Por qué no has de ser así? Lo dices en broma, como quien comenta el absurdo, quien habla de la anémona y no de ti; pero a lo mejor eres la anémona. ¿Qué sabes tú de ti? Nunca has sabido nada.

Ella se le acercó, más seria. Se sentó en el sofá. Roberto sintió su perfume y su aliento. La escuchó:

—Basta de bromas. ¿Por qué estás así, sigues así, Roberto? ¿No es hora de volver a la cordura? Insistes, persistes en una actitud pueril, en una cosa tan inocente, tan tonta, que acaba por desorientarnos a los dos. Pero, por Dios, es posible que sepas tan poco de mí, presumiendo saber tanto... Roberto, Roberto, vamos.

Calla, toda ella, lo cercaba, lo apuraba. Con su largo cuerpo altivo, se pegaba a él; con dignidad que por un momento, familiarmente, deja su orgullo, desciende, se debilita, se humaniza.

—Pero él, pugnaz, la evitaba.

—Vístete. Ya es hora.

—No. Son las ocho.

Ella siguió hablándole, decidida a persuadirlo, avanzando con su masa de belleza y de palabras, con todo junto, en una carga tensa y metódica, como el avance de un cuerpo que se desliza adelantándose sobre una superficie que desea cubrir.

Pero él estaba igual, inflexiblemente igual, firme en sus trece, endurecido en su voluntad de no creerle, de no aceptarla en la versión de ella que ella le daba, quedándose con la suya propia, mucho más fuerte.

Roberto, inmóvil, contempló a dos dedos de él aquellos ojos extraordinarios, aquella atrayente y entreabierta carnalidad de la boca, aquel movimiento interior inteligente y dominante suavemente impreso en la demanda de las cejas, que se afinaban en inquietas líneas inquiriendo, avanzando, dudando.

—Tú para ser perfecta — le dijo, midiendo aquella roborativa belleza que era más grande para él que para nadie porque él la veía en su movimiento o sea en su fatalidad — no necesitas más que entregarte redondamente a lo que quieres, redondamente, sin temor de reconocerlo y encararlo.

Entonces ella volvió a levantarse, rebelada e incomodada, alterada, insegura; y la inseguridad la perturbaba siempre porque estaba organizada para no existir más que seguramente. Le preguntó de golpe:

—Querido, ¿qué has hecho? ¿Has trabajado? ¿Has ido al teatro? ¿Has vuelto al campo?

Roberto le contestó que no había hecho gran cosa; tan sólo trabajado algo, pero muy displicentemente, en sus *Comentarios*, donde interpretaba la ciencia de absolver y de penar; tan sólo comido la noche antes con todos aquellos —tanto conversador, tanto tonto—, y después pensado y vegetado, como un hidalgo aburrido, en su desván, entre libros. Ella le reprochó, mientras iba y volvía despacio por el perímetro de la alfombra clara con los brazos en la posición difícil con que andaba a veces, agarrándose los hombros, en cruz, con las dos manos.

—Es increíble que yo te haga tan poca, tan poca falta, querido, que te acuerdes tan poco de mí.

Hablaba siempre de ella, con motivo o sin motivo; y los temas más antagónicos, por los caminos más largos o por los atajos más cortos, venían siempre a dar en el tema de ella misma.

Protestó con mímica triste:

—Yo acá, pensaba en tu injusticia, llamándote, con ganas de verte, con ganas de disipar el fantasma, volviendo a mis muertos por caparicio y por soledad. Y María Teodora, que envejece, peor que nunca, con pesadillas cada vez más inverosímiles, más tremendas, apareciéndose a medianoche, con un vaso de cognac en la mano, para despertarme, para confirmarme... ¡Un tal fastidio!

Se detuvo frente a él, a mirarlo, con aquella hermosa mirada mineral, que cuando se ponía profunda le surgía en la cara verdopálida. Lo miraba, lo miraba, sonriéndose por dentro con cierta languidez o desgano; pero sin sonrisa visible, como gravemente quejosa del tedio y del hartazgo de aquellos días siempre iguales.

Pero en el fondo de cada movimiento de su figura, de cada palabra de su boca, de cada gesto de su naturaleza lo que buscaba, sin tregua, sin pausa, era irlo cercando, irlo envolviendo en sus ondas apasentadas, en aquel encanto extraño al que sabía que aquel hombre tan ligado a ella no podía dejar de volverse sensible. La historia de los dos hubiera sido, si escrita, la historia del predominio de aquel encanto. Y ella esperaba —aunque ahora con más dudas que nunca— que la sombra sobrevenida, sombra de la mala suerte, sombra del azar, sombra importuna, desapareciera dejando en su sitio aque-

lla debilidad por ella de que ella siempre se envaneció. Ahora la molía la impaciencia, el desagrado de una situación poco clara, la interrupción de la paz.

Desde que lo conoció, Calila acariciaba el orgullo de que la quisiera, y de que la quisiera de aquel modo, con una especie de potestad todopoderosa y protectora. Y ella, embargada, embriagada en las ondas de aquel orgullo, no se preguntaba por el nombre de lo que la contentaba en la relación de los dos, como si bastara para exaltación con una ciega y algo ebria exaltación.

Y ahora cuando ya parecía unirlos sobre todo la seguridad del fin que deseaban: un destino compartido, todo el tiempo de la vida para convivirlo entre los dos, excitados por aquella ebriedad y aquella exaltación, por aquella ligereza unitiva en medio de las cargas de la vida —por un atontamiento de ella, por una cosa de su carácter, por desparpajo o estupidez se había producido aquel accidente — ¡oh tan sin importancia! — en el que Roberto, por una desviación racional tan propia de los temperamentos reflexivos, se empeñaba en ver una montaña, en ver los signos más catastróficos, o sea el principio del fin.

Había estado dos semanas sin verla, sin querer verla, sin acceder a verla. Y ahora venía con la misma *maussaderie* con que respondió a sus llamadas por teléfono, con la misma obstinación, dureza, pesadez...

No obstante, ahí estaba. Inerte pero intolerante, como un rey sin reino. Calila se acercó a la pared para tocar el timbre. Ordenó a la muchacha que sirviera el Jerez de siempre, Jerez de Sanlúcar con hielo para él, puro para ella; y con un movimiento largo, en que todo su cuerpo se organizaba en tensa elegancia, fué a pararse, atento el oído, allá al fondo, bajo la balaustrada de la galería, para llamar en voz alta, mientras esperaba inmóvil la respuesta:

—¡María Teodora!

Nadie contestó, y entonces Calila vino, y de nuevo se sentó en el sillón, frente a Roberto, explicándole, sin empeño, como ausente: "Creí que María Teodora estaba arriba. Sale o se acuesta con el mayor desorden, lo mismo que una loca. Y nunca sé si vive o ha muerto. Ya no me habla sino entre sueños."

—¿Está bien? — preguntó Roberto, por fórmula.

—Sí. Está bien. Pero loca.

Siguió una escena entrisecedora, en la que Calila se empeñaba por desempeñar con eficacia el papel amorosamente persuasivo y Roberto, con desgano, el papel del hombre resentido. En el fondo, lo suyo, más que resentimiento

era incredulidad, una gélida y ya casi indolora incredulidad que le empapaba el alma como un lienzo mojado en agua escarchada. Las cosas habían ocurrido de modo tal que una parte de él acogió ese hielo y otra se puso a actuar de una manera inédita, insólita, mucho más desinteresadamente paternal que pasional, como si en él hubieran sustituido —respecto a Calila— un hombre por otro hombre.

Evitó sin énfasis, sino del modo más hábil y suave, recurriendo inteligentemente a bruscos recursos temáticos o puntas de conversación, la cercanía de aquella tibiedad turgente, arqueada y decidida, que le acercaba al rostro una piel en cuya superficie no había una sola interrupción a la juventud perfumada con aquellas esencias en que él, dos años atrás, cuando la conoció, vivió prácticamente incluido, como la primavera incluye a sus habitantes; aquel olor a diamelas tropicales, tan costoso y raro, tan propio de ella.

Durante media hora pugnó Calila por convencerlo, y él por convencerla a su vez de que no lo convencería. Bien sabía ella que en trauces de esta naturaleza de poco sirven las palabras, y todo su esfuerzo, disimulado por instantes y por instantes astuto y directo, se concentró en conducirlo, arrojado junto a él en el sofá, alerta, a dejarse capturar por los labios que lo buscaban. Todo lo gufa la carne en cuanto se la deja. Y ella luchó por que él dejara tomar a la carne, por sobre las razones, el dominio.

Abandonó el combate con fastidio. Se levantó para ir a vestirse, no sin dos o tres exclamaciones de ominoso furor, protestas, recriminaciones. "¿Qué derecho tenía él a insultarla, a no creerle? Y, al revés, ¿Qué interés podía tener ella en mantener un equívoco, una situación falsa? ¿La perpetuación de la sospecha resultaba tan irremisiblemente pueril? Parecía la actitud de un desconocido total, de alguien que no la conociera sino epidérmicamente y no supiera, en cuanto a ella, de la misa la media."

Roberto no cesó de insistir en que le molestaba hablar de aquello. Prefería que se abstuvieran por un tiempo de todo comentario alusivo y asumieran la actitud natural de una amistad a la expectativa, en cuyo curso simple se probará lo que de ella deba probarse, o sea hasta qué punto es amor o hasta qué punto es hábito y nada más que eso, amistad. ¡A santo de qué colocar en un puente manso dinamitas sentimentales; por qué apurarse a llenar de cargas falsas una relación que irá mejor demostrando sola sus límites y su naturaleza? Si, lo justo era dar un poco más de tregua a las complicaciones apasionadas y esperar. El no decía nada, no acusaba, sólo quería ver las cosas naturalmente, sin los atropellos de ella, que podían confundirla hasta a ella misma.

Calila protestó, desde el fondo, subiendo la escalera:

—No, no es nada de eso. Son los estúpidos celos por Hernán Torres.

Bajó ya vestida de noche, con un largo traje negro, descotado en ángulo, descubierta la cabeza, descubiertos los antebrazos por sobre los largos guantes negros. Estaba espléndida, estaba radiante. Y Roberto se preguntó si una criatura así necesitaba moral, necesitaba saber a qué atenerse, en fin si la debían comprender las reglas del tránsito de conciencia. ¡No estaba visiblemente armada para una guerra sin reglas, sólo guerra; vida, sólo vida? Y a él, ante todo, le gustaba de una manera tremenda de una manera que recogía del aire rudimentos elementales y se alimentaban de espacio y tiempo como si ese placer y admiración tuvieran vida animal y existieran pese a todas las contrariedades pese a todas las determinaciones, con sus propios órganos devorativos.

El taxi los condujo hasta los *Embajadores*. En una especie de semipenumbra amarilla, entre los reflejos crema de las columnatas y las lucecillas individuales de las mesas, pululando sobre dos planos, hervía aquella muchedumbre tribal, unida por las reglas del mismo juego ambicioso. Al entrar vieron en el torbellino una hermosa cabeza de núbil rubia, que caía rota hacia atrás en el enloquecimiento de la risa, y las caras tostadas y pálidas de los bailarines. La orquesta cesó, y la marca de los que abandonaban la pista cayó por los cuatro extremos sobre el salón, haciendo más difícil el paso hacia la confusión del fondo, donde brillaban entre los metales de la orquesta el muro engañoso de espejos que prolongaba ficticiamente el tumulto en nuevas galerías comunicantes.

Cayó en el hombro de Roberto la mano viscosa de Riobaldi.

—¡Hombre!

El hombrecito de cara pulposa y pelo lacio, de gruesos anteojos inquisitivos, extendió a Calila la pata de gato con un golpe aprobatorio de la cabeza sin huesos y dió un bruceo tranco, guiándolos.

—Estamos allí. Al lado del angelito del arpa —dijo—. Ya ustedes saben: Vina prefiere siempre las decoraciones celestes. Cuanto más celestes, mejor...

Los guió casi de la mano, con su paso de bailarín, paso de autómatas y de miópe.

—¡Qué humo abominable! — Y la protesta de Calila se mezcló con el salumerio verdaderamente atroz, olor a extractos y hebra rubia.

—¡Qué espanto!

—El profesor fué el primero en llegar — notificó Riobaldi. — Estaba

parado al lado del pianista, en el salón desierto, sin saber a qué santo encomendarse o sea en qué mesa sentarse. Después llegamos nosotros.

—¿Qué tal es?

—¿Quién?

—El profesor — aclaró Roberto. — ¿Quién va a ser? Goz.

—¿Una perfecta acémila!

Calila preparó su alma:

—¡Qué aburrimiento!

Riobaldi, que cubría con su zigzag pasilargo todo el ancho del camino, estuvo a punto de ser volteado por un matrimonio circulante, muy prosopopéyico, muy chic. Recuperado el equilibrio siguió comunicando sus impresiones sobre Goz.

—Es uno de esos individuos que respiran para adentro y se tragan hasta las palabras. Y luego, terrífico de sabiduría ignorada. Una especie de Siva, sólo que vacío...

Las luces se apagaron, estalló un frenético golpe de aplausos, y la figura de víbora de una cantora afamada saltó al tablado, quedándose a la espera impertérrita de que la aclamación decayera. Era una mujer de labios anchillosos, cortantes y sin carne, y de ojos igualmente de acero, como descendientes nostálgicos de muchas generaciones de crímenes.

Casi al mismo tiempo que los Sins los acogían en la mesa, levantándose con el profesor para presentarlo y dejarles sitio, subió en el aire la voz de la mujer que cantaba, una voz acerada y metálica como su persona. Todo el salón fué sorbido por aquel canto agudo y melancólico, que hacía de su agudeza cortante naturalidad.

Los Sins, años atrás, habían heredado una fortunita y se apuraban a consumirla, temerosos de que cualquier lentitud en el dispendio fuera tomada como limitación de la fuente. Mario Sins era un hombre alto y cándido, empedrado como el infierno de buenas intenciones; y Jorgelina, en el dúo, le hacía la segunda voz en la forma más perfecta, teniendo ella también las mismas relaciones con el infierno y siendo los dos la gente menos satánica del mundo. Vivían, como lo revelaban aquellas caras sonrientes donde todo el fondo era superficie, de entusiastas y bienaventuradas esumas, sin más problemas que el no tenerlos. Y esta noche, por cortesía, por benevolencia, habían querido que el profesor Goz —llovido como del cielo a casa de ellos con una carta de presentación en la mano, siendo en este caso el cielo tierra lejana, filólogo para más, lo que les olía a cosa imprevista—, conociera por su mediación a Roberto Ricarte, a Calila, a los Delamaral — Alfredo y Rosa — y

al ingeniosísimo Riobaldi, que diligentemente rodaba de falda en falda aristocrática, pagando ricas comidas en la especie de ricos sofismas, literarias especies y paradójicos escarnios.

Se estaban sentando cuando con precisión sincrónica aparecieron los Delamaral, él alto, rígido como un bastón de ballena; ella fatigada en suspiros de irremediable superioridad mal comprendida.

El profesor se levantaba y sentaba con las cejas en suspenso y el bezo inferior fealdó, no se sabía si más maravillado que cohibido o más cohibido que maravillado en medio de tanta hermosura y pieles finas.

Quedó hundido bajo las exclamaciones cruzadas entre aquellos viejos conocidos, y al fin fué cayendo mansamente en su asiento entre alusiones a su persona para las que va Sins, cortés, daba la pauta. A Sins se le llenaba la boca de gusto al serle dado presentar él — mero lego — un intelectual a aquellos intelectuales.

— Bueno, aquí tiene usted un ramo de gentes inteligentes, profesor Goz — susurró Sins, invitante. De gentes muy inteligentes.

— A confesión de parte... — gruñó Riobaldi, que trataba de picar, además de la piel de Sins, una negra aceituna.

— Yo no me incluyo — protestó con leve incomodidad. ¿Por qué no les cuenta, profesor, sus proyectos? Nadie podrá ayudarlo mejor que Delamaral, que tiene una de las mejores bibliotecas de la capital; que Riarte, que filología con el derecho y con lo demás; que Riobaldi, traductor crítico, poeta.

Riobaldi juntó los labios en una mueca de disgusto:

— Pero no lo aturda, pero no lo aturda. No le explique nada... Señor, ¡somos lo que usted quiera!

Encogido ante el menú que le estiraban, el profesor, a quien le bajaba del ojo derecho a la boca una triste arruga bíblica, juntó en una especie de beatífica sonrisa su cara, de mil años.

— Pues yo vengo sólo a estudiar — se disculpó, esfumándose. Oscuro, muy oscuro discípulo espiritual de Humboldt, mi propósito es concluir un largo estudio comparativo de las lenguas actuales — quiero decir, en sus formas más cotidianas y coloquiales, — buscando definir un cuadro de las diferencias compensatorias, para dejar sentado algo así como mi plan, o esbozo sociológico, entrevisto a través del lenguaje, de lo que a unos conglomerados humanos falta y a otros sobra. Como la historia, las lenguas se han estudiado todavía demasiado nacionalmente, y a mí me apura la idea de escribirlas en su panorama y en sus relaciones.

— Pero elija usted algo para comer, profesor — lo interrumpió Sins. ¿Qué prefiere: pollo a la turca o perdices a la Maryland?

Riobaldi soltó su befa:

— No le mezcle las lenguas. Si aplica su propia teoría, el profesor podrá llegar a confundir en el paladar la perdiz a la Maryland con el pollo a la turca.

Goz levantó del menú unos ojos interrogantes.

— ¿Cómo dice?

Sins lo tranquilizó:

— No le haga caso, profesor. Elija. Riobaldi busca siempre a las cosas el lado risueño.

Perdiz a la Maryland — dijo el señor Goz, conturbándose.

Se abrió paso en el aire un cantito meliflúo:

— Pero síga contando, por favor. ¡Es tan interesante! — y Jorgelina miraba al profesor con la crespita y graciosa cabeza ladeada, anidándole a él la aureola, inquieta por la barbarie de Riobaldi, que tenía lista la carrajada, el sarcasmo.

— Bien, como decía Humboldt, el hombre no inventa su lenguaje sino que es su lenguaje. Entonces la filología reserva datos que la sociología no descubre sino del examen del lenguaje — ¡por así decirlo — in anima vili.

— Pues yo, todos los filólogos que he conocido consideraban su asunto in anima billis... con b larva... — tereó Riobaldi devolviendo el menú desmenuado de un estudio de astigmático... — y con anima billis voy a devorarle este pollo a la turca que, siendo lo más caro, amenaza ser lo mejor. Pues sí, in anima billis...

— ¿Señor? indagó con la vista baja el apabullado profesor.

— Nada, que los filólogos son una especie forfiosa. Siempre los he visto a palos con los nobres, perfunctorios, inocentes parlantes. ¡Y le parece a usted, de veras, la filología, una ciencia necesaria? Ciencia, concedo; pero necesaria.

El profesor sonrió débilmente:

— Pues señor, es nada menos que la anatomía y fisiología del lenguaje.

Riobaldi, esperando a que en el salón decrecieran los aplausos, entornó los ojos para la acometida:

— ¡La anatomía y fisiología del lenguaje! La anatomía y fisiología del lenguaje, señor, no son más que la anatomía y fisiología de la boca y de las cuerdas vocales. El lenguaje no es un cuerpo, un objeto, una materia. El

lenguaje no es más que una tentativa. ¿Qué cree usted que queda de Shakespeare? Gritos, mi querido señor, unos cuantos gritos.

—Uh, uh! — susurraba aspirando escándalo el profesor, en tanto que el joven invertebrado tartamudeaba por su parte de apuro conconvulso.

La cantante mortalmente verde se retiraba, allá en el tablado. Riobaldi agitó en pleno ludibrio la floja cabeza histérica.

—Y quién se acuerda del Quijote, de la Divina Comedia por sus palabras? Viven en nosotros obedeciendo a las imágenes que de ellos nos quedaron, de las láminas que inundan los consultorios de todos los dentistas de la ciudad. Yo a Dante, exófenseme, lo evoco siempre asociado a un catastrófico dolor de muelas que padecí, casi hasta la defunción, hace no sé cuántos años.

El profesor retrocedió en la silla, mirando a los que lo rodeaban en la mesa como ante un caso de patente enajenación, digno de cuidado y misericordia. Todo demostraba en su actitud que no iba a seguir hablando.

Calila, erguida en la cabecera, fulminó a Riobaldi, jupiteriana:

—No sea imbécil!

El paradójico cagatintas rió convulso, y desenadernado de brazos expulso triunfalmente.

—Vallá encare un cri!

—No sea imbécil. Deje que cuente.

Entonces el señor Goz, agradecido, abundó por su cabal, contando, con ánimo catequista, sus experiencias del año anterior, nada menos que en Praga; las recientes literaturas le probaban, mejor que las estadísticas, ciertas deficiencias morales documentables, que se instalaban como vicios o peculiaridades de expresión, en algunos lenguajes contemporáneos, titubeos en el habla popular, modalidades localizables en algunos recientes sistemas de novelas. La llegada de una sopa deliciosa de tomate con crema le cerró por unos instantes la fuente discursiva, y mientras entraba en fugaz pausa para cucharrear, el digno Delamaral, a su vez, entró solemne, en batalla:

—Habla usted de literatura moderna, señor. ¿Qué entiende por literatura moderna? ¿La decadencia de la tradicional, o la trampa en que unos cuantos andaces nos quieren hacer caer? Veamos.

El señor Goz tragó de golpe la última cucharada para venir al llamado. Explicó que, al contrario, creía que las literaturas modernas comportan experiencias capaces de dejar cándidos e infantiles a muchos clásicos.

Esto motivó una sonrisita — a flor de labios — del cuestionante, que quería significar: "Ahora brillo". Avanzó, dormitico:

—Yo eso no lo acepto, de ninguna manera. No soy bastante inteligente

(y los ojos le brillaron en irónico espadéo). Mi inteligencia empieza y acaba en los clásicos como la vida empieza y acaba en las células. Hay, en arte, una tradición de sello ético, muy rigurosa, muy rotunda, muy difícil. Todo lo demás es patraña española.

—¡Perdón!

Un modo de decir, no más. Patraña española, invento puro.

—No, si lo que yo digo... — aventuró el profesor alzando las cejas defensivas.

—De ninguna manera. La cultura es una aduana. Le compete no dejar pasar productos falsos.

—Si en realidad...

—Estos no son tiempos doctos.

No. El estatuario Delamaral negaba.

La otra estatua, la belleza envuelta en seda negra, Calila Montes, a través de la mesa clavó los ojos en Roberto.

También él la estaba mirando, en silencio, menos propenso a oír a los otros que a meditarla. Para pensar en ella la abstraía del ambiente, distinguiéndola, como la imagen ante el devoto, sola y a solas, separada en contorno tajante del fondo de figuras contingentes, en este caso los hombres y las mujeres que llenaban la mesa, el resto de los lujos allí congregados, la charla, la música, el salón de los *Embajadores*. Quedaba el busto escotado, levantándose, como de pedestal, desde el mantel: la cabeza inconstante e imperiosa; el peinado perfecto liso y sin ornamento; el abultamiento ondulante del pecho, fensamente ceñido por la seda. La veía, como tras una valla, por detrás del incidente que les había separado y que Roberto no sabía con seguridad la importancia que en definitiva tendría, aun demasiado fresco. La veía en su casa, de Olivós, años antes, sentada entre los robles, leyendo, una tarde veraniega de domingo. El iba al Tigre, a unas rezatas, en automóvil, hostezando por anticipado, mientras Guevara, en el volante, ensañaba, en el deseo de animarlo, cuento tras cuento, sin divertirlo ya con ninguno, de puro sobados, de puro oídos. Guevara conocía la casa y le dijo el hombre de la muchacha, que al pasar el vehículo sólo levantó los ojos con un tedio parecido al que Roberto llevaba, remota e indiferente. Después, ya en la ciudad, durante el invierno, la vio en un concierto, de improviso, de golpe, y recibió una impresión opuesta a la que le produjo antes: la muchacha sedente, tostada, era, en el salón de música, avanzando para salir entre las sillas, entre la gente sentada,

una imagen no tanto soberbia e independiente como concentrada, como hueraña, áspera recolectora de su propia belleza.

Habló con Calila Montes tan sólo meses después. Ella ya no vivía en Olivos, sino en el piso de la ciudad, en el departamento de cuartos blancos, con un dormitorio azul (y otro gris para María Teodora, aquella hermana sobreviviente de su padre que a Calila le recordaba al señor Montes en sus arbitrariedades y genialidades, en su caprichosa y maldiciente emancipación de carácter), con sus libros no leídos nunca del todo y sus diarios nunca desdoblados y sus revistas hojeadas con un desgarro mortal. Roberto, sin datos especiales sobre ella, no tardaría mucho en saber que ningún objeto, nada de material, ninguna cosa la atraía o llamaba: sólo la seducían las combinaciones inesperadas de la vida, las fisonomías disparas y bruscas que asume el tiempo al hallarnos, las sorpresas amables — tantas veces trágicas — de lo cotidiano. Eso y eso sólo. Estaba acostumbrada a no tener nada, y los objetos no le importaban. Vivía de la magra, casi pobre, renta de María Teodora, unos mil pesos por mes que el piso impoluto consumía, y que se iban pronto. Siendo esa renta una mera pensión vitalicia de la arbitraria tía, Calila no tenía en qué hacerse muerta. Y su despreocupación y ligereza de ánimo eran tales que, de verla, nadie extraería más impresión que la de una muchacha poderosa, feliz de sus posesiones. Era el ser menos práctico del mundo, una especie de capullo intermitentemente asombrado de la fastidiosa existencia de eso que llaman plata. Siendo su elegancia muy grande — a fuerza de genio de lo simple o de lo ingenioso — su cartera estaba vacía.

¿Cuánto le costó a Roberto entrar en la vida de esta mujer que acababa ahora de mirarlo y que ya escuchaba, diosa equitativa — ¡cómo si se le importara! — con atención por demás, espléndidamente larga de enello y espaldas, al señor profesor Goz, que patallaba, apurado, en la filología! Ahora, ante el plato de perdices a la Maryland, dispuesto a exponer mejor para no dejarse arrollar, el profesor separaba con discernimiento lo que en la literatura contemporánea hallaba de bueno al lado de todo lo que, con efecto, convenía en ser deplorable. El mundo impone estas diplomacias, y en el semblante flaco y rasurado del profesor, tirante como tez lustrada al alumbre, algo muy oculto, revelaba que tal vez ante otro auditorio habría dado rienda suelta a su verdadero pensamiento, que era un amor casi ilógico, casi anticientífico por todo lo nuevo. Al llevarse un bocado de pollo a la boca, Calila mostró en todo su desarrollo el bonito brazo sin pulseras. Roberto pensó que la primera vez que había besado ese brazo, en el piso blanco, llovía afuera.



—Venga esta noche a comer — le había dicho Calila. María Teodora visitó a no sé quienes, y estoy sola y tengo pato.

Roberto fué. Ella había seguido hasta entonces, durante meses, de sitio en sitio; la había acompañado al teatro, a conciertos; habían curiosado juntas las novedades de librería; habían caminado, en Palermo, en el bosque, bajo los árboles, horas, hablando de cuánto ocurría. Y él, no sin notarlo, notándolo, y fuertemente, fué impregnándose del tinte, tinte melancólico, que dominaba en aquella mujer. Aconteció una especie de metástasis, una suerte de traspaso patológico, por el cual él se halló teniendo — o sintiendo, que da igual — las mismas deficiencias que a ella la ensombrecían, los mismos motivos de silencio, las mismas razones de pausa intelectual y sensitiva, en el movimiento general de la vida. El asumió el mal, y lo fué convirtiendo en una especie de alegría, la alegría de pensar que estaba en su mano conjurarlo, o detenerlo o transformarlo, o por lo menos neutralizarlo al dividirlo.

El caso es que a ella se le habían muerto, al salir de la adolescencia, su madre, su padre, todos sus compañeros de infancia — dos de ellos juntos en un extraño y cruel accidente, — y de estos golpes acumulados, acumulados en poco tiempo, quedó asombrosamente, recónditamente rasgada. Nunca supo realmente la forma como ella vivía con sus muertos hasta aquella noche de octubre en que lo invitó a comer y en que él fué, sospechando la importancia que tendría para su vida esa fecha. Cuando dió al conductor del taxi las señas de la calle Guido llevaba consigo la felicidad de la expectativa. Cruzó contento las avenidas lluviosas, mirando al asfalto rielado de luces. Recordaba haber visto a una mujer de hombros cubiertos con una mantilla de lana resbalar y caer, quedando tendida, en el piso de la plazoleta en uno de cuyos bancos él oyera una vez las confidencias confusas de un condiscípulo de colegio que quería suicidarse. Comió con Calila Montes. Antes de la medianoche aquella gran hueraña temblaba muda en sus brazos. Y ese temblor fué lo que él recogió de más intenso, de más dramático, de más solitario en el departamento silencioso de vidrios llovidos, al amparo del cuadro azul que colgaba bajo la escalera de la galería.

—Váyase, váyase; déjeme con mis muertos — le suplicaba ella, aquella noche. Déjeme con mis muertos.

Y Roberto besó una boca fría, un ser que temblaba de pie tomándole con la mano la cabeza, llenándolo de su olor a diamelas machucadas, mirándolo de cerca con ojos que no pestañeaban, grandes y tristes en su inmensa ausencia.

Entonces Calila, arrastrándolo al sofá, con un gesto de suavidad y de distancia, lo indujo a escuchar sus pobres historias de infancia, su camaradería

casi viril, única, con aquellas criaturas amigas, una historia de desaparición y de vacío, de camino que quedaba ante ella solo, de casa derrumbada, de sueños constantes en que aparecían los compañeros de juego, de constante comunicación natural con ellos. Y Roberto vio aquel gran aparato de huraña y orgullo indefenso, y sintió ganas de ofrecerle arrebatadamente cuanto él tuviera, en el bien y en el mal, de inmediato o con espera, con plazo, sin condición, sin pedirle nada, más que lo considerara como la presencia que venía, por cosa de la suerte, a llenar el sitio de aquellas desapariciones.

Ella se levantó para caminar, nerviosa, por el salón, deseosa de convenecerlo, convencida ella misma, temerosa del tiempo.

—Yo soy toda frío, yo soy toda frío.

El se había levantado y había ido a besar tiernamente aquellas facciones martirizadas, que el vivo acento doloroso tornaba nuevas, por primera vez profundas, y más hermosas todavía.

Roberto se quedó conociéndola y temiéndola. Un ser con una puerta comunicante con la muerte, con una puerta abierta como alguien que siempre enenta con irse — ¿qué puede haber de más inquietante? El, a cada rato, corría a casa de ella; tenía no encontrarla. Se convenía tardíamente de la peligrosidad de tales temores. Tuvo que pasar un año entero, más de un año, para que se habituara a la idea de una relativa estabilidad por parte de ella, para que la imaginara tranquila, o casi tranquila, en un mundo que no quería y la aburría, que quería en raptos, que la distraía en raptos, y al que ella volvía una y otra vez virulentamente la espalda para regresar al recuerdo de su infancia, a su cita con los amigos que adoró y que la incluían en sus juegos bárbaros y en sus ternuras disputantes.

Aunque Calila Montes no se quedaba quieta, andaba, circulaba, reía, se enfadaba, se divertía, circulaba por la vida con el imperio de quien la desdén.

Conviniere en la idea de un casamiento que fuera lo contrario de la precipitación. Pero de un tiempo a esta parte, a aquella noche, hasta el momento de producirse la solución de continuidad, el accidente, Calila comenzó a insistir en que no esperarán más.

—La racionalización del lenguaje — sostenía con su leve voz simpática y algo aflautada Daniel Goz, haciendo caso omiso de los bailarines retóricos que ocupaban el tablado con gran voleo de fálones, — la racionalización del lenguaje no puede tener otro objeto legítimo que su acceso a una filosofía de la convivencia superior. Lenguaje es conducta; lenguaje es destino. Un idio-



ma no amamanta en su entraña solamente anhelos de tipo espiritual, sino de tipo ético, y hasta económico. Un ilustre maestro oponía el significado de la confusión babilónica al júbilo de la fiesta de Pentecostés, en que los pueblos, hablando sus lenguas distintas, llegan a comprenderse sin ayuda de intérpretes, mediante un acto purísimo de voluntad espiritual. Carguemos esta voluntad de otros contenidos concomitantes y llegaremos a la iluminación de caminos que la confusión espiritual mantiene todavía en todo el mundo zozobrando entre tinieblas superpuestas... Al fin y a la postre, todo es cuestión de voluntad aplicada.

La beña lo atacó a medio camino.

—¿Me enseñará usted, mi querido señor, a entenderme con un polaco que yo sé?

En la boca de Riobaldi ante el asombro del profesor, brillaba, con reflejos jubilosos, el aceite del pollo.

—Pues se trata nada menos que de un polaco prestamista que no atiende ni entiende ningún idioma para sacarme la soga del cuello; y así estamos desde hace cuatro meses, en un tironeo que usted llamaría babilónico y para el que me vendría de perillas un eficaz abracadabra...

Riobaldi aludía rara vez, salvo con sorna, a sus penurias de dinero. Su función social consistía en vivir de los ricos, industria en que se elevó angélicamente a planos casi virtuosos. Su punto de ingestión en los ricos eran las señoras, sobre todo las señoras con gusto poético, a las que él sobornaba y alimbaraba, convencéndolas de sus propias excelencias estéticas. Las recitaba en inglés; las iniciaba en los primitivos persas; les prestaba antologías lejanas compradas por unas monedas en las librerías de viejo, que asombraban a las señoras habituadas a adquirir libros caros cuyos formato y texto resultaban fastidiosamente impracticables. Riobaldi, en fin, hacía sonar entre sus dedos las llaves de un mundo al que las jóvenes señoras no hallarían acceso sino por él y del que estaban alejadas por la estultería fabril de sus maridos.

Riobaldi festejaba sus propias ocurrencias con agitaciones trapisas de su cuerpo cargado de mordacidad como un odre. "Mitad sofisma, burla; mitad erudición. Un ser admirablemente completo", salía diciendo una vez, de una fiesta, su bella amiga Helena Basáñez. Y Riobaldi, haciéndose el que no oía, recitaba un poco apartado, acompañándose el ritmo con la cabeza, en inglés, como quien se acuna: *The innocent lust of the unfallen creatures*...

Un tropel de voces, concurrentes de todos los puntos de la mesa, entró en la conversación, y Calila y los Sins, Ricarte y los Delamaral, con disparos vehemencias, vinieron al asunto en el que Goz, de nuevo, entraba, después de

la pausa de astronómico asombro ante las singulares e hilarantes interrupciones del joven de los labios grasosos.

— Señor, no me gustan las jactancias — opuso el grave Delamaral, jactancioso como un rinoceronte; — pero para mí lo más nacional del mundo es un idioma; y no se pueden extraer de él más que leyes restringidas al ámbito en que tiene curso.

Le gustó la expresión "tiene curso", y la repitió por dos veces, con el inocente propósito hipotético de fortalecer la idea. Su teoría irradiaba dogmatismo frío. Y él, muy seco, muy adusto, parecía enojarse ante la sola idea de poder ser controvertido. (En términos generales las razones en contrario lo irritaban siempre).

Como el manso ascenso de una melopea, suavizando la voz, pugnó el filólogo, cortado, por impugnar aquel punto de vista, y se acomodó los anteojos en la nariz, sin duda para cobrar ánimos e inspiración de aquel gesto fístico. Adujo, tímido, el criterio de casi todas las autoridades. Pero no le fué posible avanzar gran cosa porque Delamaral, firme en sus trece, impertérrito el rostro pero el corazón cejijunto, se mostraba agresivamente intolerante a la réplica, lista la escopeta de la suficiencia para abatir cualquier ave que con forma de argumento se escapara de los tentantes labios del profesor.

— Me permitirá usted... — intentaba, transpirando, el pobre hombre. Delamaral no lo escuchaba, escuchándose ya rebatir.

Roberto, una vez más, recordó el accidente. Fué una irrupción de la mala fortuna, filtrada a través de la trama de días excelentes, como se filtra y escurre la disonancia en medio de la sucesión ininterrumpida de notas perfectas. No es que hubieran vivido hasta entonces en el mejor de los mundos, pero el tipo de relación establecido entre los dos era un tejido fuerte, prieto, denso, viniendo así el hilo corrido a desbaratar de un golpe todo lo hecho.

Después de la primera comida a solas en casa de Calila, él, por una tendencia que le era innata, trató de atraerla a las acciones de su combate, o por mejor decir, a los motivos fijos que embargaban su pensamiento. Calila concurría animosa al convite, no tardando en escaparse en las fugas de que su naturaleza estaba hecha. Roberto buscaba entonces en místicos e historiadores respuestas que le endurecieran la textura del espíritu, procurándole para la vida los pasaportes de la seguridad. Recordaba los días en que, arrastrada a casa de él, mientras Calila — ausente la mujer del portero — iba a preparar un café tolerable, buscaba él los poemas marcados en los libros fundamentales



y los pasajes escogidos en los episodios relevantes de la humanidad. El quería, apresurado, que lo discutieran todo. Y ella volvía con el café y con su distracción, fingiéndose interesadísima e interrumpiéndolo en plena lectura con ocurrencias o sobresaltos que revelaban lo lejos que volaba su fantasía de aquellos llamados a la dilucidación de cuestiones tan admirables como vanas y tediosas.

— Perdón, perdón, ya atiendo — se excusaba, como la lluvia de espuma en que de su golpe se excusa la ola; y echándose a su lado en el sofá encontraba pronto un botón de saco en que distraerse o un golpe de pelo caído que arreglar, en la frente de Roberto, con gestos precipitados y comentarios vertiginosos. . . Luego se incorporaba, atenta al reloj, lista para irse o para arrastrarlo a su vez a algún concierto, al teatro, al cinematógrafo. El la seguía, ganado, y, en el camino, todavía le comentaba, como si hablara consigo mismo, preocupado e interesado, aquellos inacabables problemas, aquellas cuestiones salies y profundas, que la voz escrita de los hombres, santos o flagelantes, le despertaba en el alma.

¡ Con qué imperio, con qué frenesí, con qué desnudez de preocupaciones, rómoras o prejuicios, entraba Calila, soberbia, en los vestíbulos, que cruzaba como un viento, la mirada huraña, los ojos fríos, la boca tenue! Y los dos llegaban, salían, juntos; no uno atrás y otro adelante: iguales, juntos. Todo lo que no les pertenecía, no les interesaba. Y a ella no le importaban sus problemas, sino él, él sin problemas, dispuesto a vivir y ver y sentir, investido de aquella sourisa en la que ella hallaba el refugio antipódico opuesto a la playa muerta de sus muertos.

— Voy, voy en el acto — gritaba ella, en los intervalos de sus entrevistas, invitada a todas partes.

— ¿ No puedes quedarte nunca en tu casa? — inquiría él.

Roberto la llamaba siempre al remanso.

La respuesta le llegaba desde la risa y el torbellino.

— ¿Quieres que me quede con mis muertos?

Y él la dejaba ir, se callaba. Era como una criatura sentenciada, inevitablemente inválida en medio de su firmeza sin limitaciones, que él temiera ver llegar a encontrarse con su sentencia. Ante ella, Roberto no podía desecharse aquellos misteriosos temores. Ninguna excelencia lo hubiera, a él, atado como lo ataba aquel encapotamiento aciago del cielo de Calila Montes.

Fueron los mejores amigos, llenos de solícita disposición mutua, y después de aquellos frecuentes almuerzos en pintorescos figones, de salidas de la ciudad en busca de quintas viejas o lugares que significaran variación en

el paisaje, de encuentros con gente absurda, de risas, de exclamaciones, volvían a la vida ruda y seca de la metrópoli, en la cual los dos atendían, cada cual por su lado, a solicitudes distintas. Calila, sonriente, lo empujaba a contarle su vida de niño en *Las Águilas*, tan perseguida de brumas, tan reflexiva desde el comienzo, y sus experiencias primeras de solitario sensibilidad en la vieja casa de la calle Piedras, donde la "Emperatriz" gobernaba gritona, entre cajas llenas de vestidos, y el viejo Arzeno, temeroso y subrepticio entre los muebles arcaicos, husmeaba en el escritorio del Dr. Ricarte fichas históricas. Roberto solía visitar a Calila por la noche para estar breve rato hablando ante un pocillo de café con anís o escuchando un poco de música abrupta; lo recibían, con la tía María Teodora — tan flaca, tan emaciada, — en medio de bromas y noticias, en plena inquietud, con aquella falta de reposo que se respiraba siempre en el departamento blanco habitado por las dos mujeres.

Y la cosa ocurrió como ocurre siempre, de sopetón y sin signos previsibles: una noche de domingo, en que Roberto acababa de comer a solas en el restaurante Odeón, espectador distraído de tanta cara común, cuando ya pensaba retirarse a su casa con el acopio hecho de reflexiones para un nuevo capítulo de la Obra, después de caminar una o dos cuadras, entre gente que se apresuraba por llegar a tiempo a la última sección de los cinematógrafos, entró en un bar con orquesta de la calle Lavalle, desde donde, sofocado de tedio, indeciso entre entrar en algún teatro o marcharse a su casa, llamó por teléfono a Calila para saber si se acostaba o esperaba a que la llamara en llegando él a Palermo. Calila tenía la voz alegre, la disposición apurada. "¿Estás sola?" — le preguntó él. "Sí. Sola. Con María Teodora, resentidísima, en casa de las Vallenilla. Y voy a acostarme cuanto antes porque estoy rendida y con sueño". Hablaron un momento. Roberto le dijo adiós, se alejó del aparato, salió del bar, subió por las calles recién regadas hasta Santa Fe, siguió avanzando por Libertad, lleno de ideas y severa memoria, siempre en pugna la resolución de dar el libro cuanto antes con la tentación de guardarlo a que madurara, como buen vino de años en tranquila despensa. Caminaba maquinalmente y sin rumbo, sonrió de pensar lo absurdo de aquel palacete florentino en la soledad de Cinco Esquinas; dobló por la calle mansa; de repente se encontró llegando a la cuadra en que vivía Calila. Alzó la vista, yendo como iba por la acera de enfrente, y lo sorprendió la luz encendida en los dos ventanales correspondientes al salón. No hizo más que advertirlo y pensar en subir — si Calila estaba, como por lo visto, en pie todavía, — a verla por un momento. Sin negocio cerca desde donde llamarla por teléfono, esperó

la llegada hipotética de algún vecino de la casa de departamentos, el cual en efecto no tardó en llegar. Tras él entró Roberto para ir a llamar en el cuarto piso.

Hubiera podido contar con todo, menos con aquella escena, la escena que dejó descubierta, como corriendo un telón, la propia Calila, al ver ella a ver quien llamaba y quedarse ante él, con la puerta abierta y el diaponte en la mano. Estaba en cabeza, estupidamente peinada; al fondo, de pie junto al piano abierto, vestido de noche, una figura de hombre: la figura del señorito Hernán Torres. Era una especie de buen mozo de oficio, medio equívoco, medio cómico, uno de esos hombres a quienes los hombres detestan y las mujeres adoran, y a quien Roberto conocía de oírsele nombrar a Calila, a María Teodora, ¿a quién no?, tratándose de un divertidor y de gente aburrida, y de verlo una y otra vez en las calles, siempre en cabeza, siempre solo, con su aire de falso poeta errabundo fatigando Florencias.

Inmutada, no inmutada, Calila mostró al fin lo lejos que estaba de inmutarse y atrajo por el brazo al que estaba de pie ante la puerta.

— Roberto! ¡Pero entra! ¡Qué buena idea haber venido! Aquí está Torres convenciéndome de por qué a un viejo humorista podía gustarle tanto el fúnebre Haendel...

— Nada de fúnebre — rectificó Torres avanzando. Nada de fúnebre. Un pensamiento musical sumamente rico. Religioso sí, pero no fúnebre.

Calila se echó a reír.

— ¡Por Dios! Mi maestra de piano ya me lo describía como un insoporable *Kappellmeister*, alemán hasta dar miedo. ¡Qué pesadez!

— Los ingleses escuchaban de pie el final del Mesías.

Estaban como en el mejor de los mundos. Roberto sonrió. Llevaba la procesión por dentro. Pero entró en el juego, aceptó entrar en el juego. Dijo que no podía ser juez porque no sabía nada de música y por consiguiente nada de Haendel, salvo que su madre pedía el *Largo* a cuanto pianista le cayera a las manos. Y a él, desde chico, el *Largo* le hacía levantarse del asiento, como a los ingleses.

A Torres le sonreía la cara odiosa:

— ¿No ve, no ve? — Y amenazaba a Calila con el índice.

— Lo que no alcanzo a percibir — dijo Roberto — es por qué le gustalla al humorista...

— Pues por eso, porque era un humorista.

Los tres se rieron: Torres más que los otros, los otros con forzado gesto.

Calila se sentó al piano y tocó unos acordes. Torres se le acercó. "Perdón no es así", dijo. Y con una mano ilustró su idea. "Tiene razón", dijo Calila. "Toque usted". Y le dejó el taburete.

Torres tocó primero con aire sonriente y luego con aire casi solemne, casi sublime; pero sólo por unos minutos. Suspendió de golpe su beatífico contenido. Vino a servirse algo de beber. Los tres se sentaron en los sillones, con los vasos. Y entonces se trabó una conversación cualquiera, una conversación estúpida, sobre aficiones y sobre gustos. Roberto estuvo el tiempo suficiente como para poder retirarse con naturalidad. Entonces Torres, que se hubiera quedado ilimitadamente como se quedaba ilimitadamente en todas partes, se levantó también para irse.

Calila, al día siguiente, al alba, explicó aquello sin embarazo. ¿Podía dudarse de que decía la verdad? Cuando Roberto llamó estaba aquella posma allí, cuando de visita a la hora del café, como el tonto que era, como el imbécil que era, y ella no se lo dijo a Roberto por no explicarle, por no crearle precisamente la posibilidad de una interpretación celosa, por comodidad, en fin de una vez, — porque no le importaba nada la cosa ni la cosa tenía importancia ninguna. El otro parecía estar ya por irse y ella tenía ganas de acostarse, porque realmente estaba rendida. Así fue todo. En realidad debió decirse. Pero no se lo dijo, y ahí estaba ahora con su fastidio el juego de las cosas, la casualidad, la sospecha, la pesadez de los equívocos. ¿Por qué no le contestaba, Roberto? ¿Era tan ridículo, tan supremamente ridículo? ¿Una verdadera insultez? ¡Supremamente ridículo!

Pero a el aquello lo dejó repugnado, orizado, sentido. En primer lugar, detestaba a aquel muñeco y detestaba todavía más el coqueteo estulto con semejante ejemplar de imbécil. (Ella apoyaba a todo apoyar). Y luego, que desgracia aquel ocultamiento inútil, malo, barato; aquel embuste de muñeca, aquella actitud que la pintaba en toda su ligereza monstruosa de criatura superficial, pueril, capaz de una actitud tan vulgar en su nimiedad grotesca, crasa, sin ton ni son.

Lo cierto es que a bel adentro, le sono la entupida del último desagrado. Un desagrado que iba más allá de la percepción, que alcanzaba y envolvía con sus lutos ingratos la percepción. Y lo peor es que ciertas acciones, por más que se olviden, dejan su espina, dejan su ruego, y aparecen en el alma como imágenes eternizadas porque nada las modificara en su esencia aunque las palie en sus defectos o consecuencias. Y eso era lo que le dolía

a él: que le hubiera mostrado, con aquella pueril alevosía, un aspecto de ella que la tenía para siempre del poder repetirlo, del poder ser capaz de jugarretas similares, tan poco congruentes con el carácter de una mujer seria y adulta.

Eso es lo que le dijo, eso la seca racionalización de todo aquello. En el fondo le quedó, tal vez peor, aquella otra espina: la idea de que ella podía de pronto aficionarse al otro como estuvo aficionada a él, la idea del cambio presumible, posible, presentable en cualquier momento. Y por detrás de la racionalización del caso, detrás de las conversaciones, las protestas, las aceptaciones de toda excusa, porque todo podía ser verdad, le quedó, viva, como la había visto en la escena de aquella noche, de pie, al lado del piano, la imagen de aquel individuo.

"Lo peor es que de pronto yo no sé nada de ti" — le dijo a ella. Ella se reía; se indignaba. Pero aquello era cierto. Y él se quedó molesto, pensativo, entre sordas decepciones y un largo y viejo desencanto de esos que cuando los encontramos nos parecen habernos esperado desde antes de nuestra vida, especialmente hechos para nosotros, especialmente inevitables, y que debimos prever y no previmos.

Pero no fueron las fuentes lo que amargó aquel episodio absurdo y tonto, sino las aguas superiores y superficiales del ánimo, las aguas de la confianza y de la voluntad.

Y la evitó, a ella, por pocos días; a la expectativa. Diciéndose por dentro: "Vamos a ver. Ya se aclarará ella misma. El tiempo es el testimonio incontrovertible; el tiempo es lo que prueba. Todos los demás jueces son relativos; pero el tiempo no. El tiempo prueba".

Y el día antes había aceptado la invitación y aquella noche le había ido a buscar. Y la miraba y la veía espléndida, alejada de todo remordimiento, sin culpas ni chicas ni grandes, entregada como siempre a lo circundante sin lastres, ni trabas, ni otros compromisos posibles, muy hermosa, muy extraña y dueña de sí, como ser libre y mandante.

Y él le veía detrás, alrededor, los muertos, cuanto de aciago la cercó, como isla que el agua iba despacio circundando, y se sintió obligado a custodiarla aun contra ella propia, mientras no cambiara substancialmente el panorama visible y él fuera por la vida relevado de ese cargo que la vida misma le había dado.

—Ustedes no saben nada — decía Calila, belicosa, — ustedes no saben nada y le discuten al pobre señor todo.

El pobre señor, Goz, la miraba como a Diana Potente. Cuchareaba el postre mirándola altiva y justiciera como a Diana protectoriz. Goz sonrió con costosa y cohibida elegancia:

—Pero déjelos que opinen... No es nada... Déjelos que opinen, señorita... Con las discusiones se aclara el canto.

Calila protestó, agitando vivamente la cabeza vengativa:

—¡No, no! Son unos ventajeros; eso es lo que son, unos ventajeros. No les permita. ¿Por qué van a tener razón? A mi me parece terriblemente impresionante, terriblemente interesante lo que usted dice de esos libros donde el lenguaje se pone a desparramar algo muy nuevo, a empujar esa especie de resolución que viene por las palabras, fusilando las viejas medicas, los viejos muñecos de la psicología, todo lo que apesta a estancado... Por qué no se escriben algunos libros así, con gusto a agua, con palabras más sueltas, menos atadas a los viejos acomodos tan aburridos, a las viejas esclavitudes... Los libros que una lee son ya tan antiguos y tan aburridos... Y los más recientes parece que fueran los más viejos. Usted tiene razón; tiene que haber algo nuevo.

Riobaldi y Delamaral se reían. La risa de Delamaral era una risa que, habiendo su poseedor optado en términos generales por el sarcasmo, no vacilaba en brindarse sarcástica. La risa de Delamaral no era enteramente risa. Era una especie de risa, risa coartada, que no acababa de tomar por ninguno de los atajos de la risa, corta y congelada en su proceso, de temor a concederse demasiado; representaba magníficamente a su dueño en lo que los dos tenían de enamorado de sus limitaciones y avaro de sus potencias. Ni se daban ni daban: Delamaral y su risa no hacían más que ahorrarse. Una especie de atávica angurria se paseaba vigilante por aquel pensamiento y por aquella risa, echándose bocados hacia dentro y devolviendo economía y odio a gastar. Por eso Delamaral odiaba todos los excesos: los excesos de la inteligencia y los excesos del temperamento, los excesos del estilo y los excesos de la vida, los excesos de la fe y los excesos del carácter; su cargo ideal hubiera sido el de matador de abundancias. Y tenía el rostro pálido y triste de su vocación.

Calila Montes detestaba a Delamaral. La vida del mundo impone entre

otras obligaciones la de tener que llevar en sí los impulsos asesinados, con la entereza de un luto real. Y ella, a aquel hombre, lo trataba por obligación, por mantener el hilo ficticio. En el fondo, lo hubiera matado.

La conversación común tendió en la mesa a cambiar de asunto, y con sus exclamaciones de echiarra que parecían pequeños gritos de espanto, Jorgelina, la mujer de Sins, abarcó un tema del momento, la glosa infeliz de un accidente. Entre las columnatas crema de los *Embajadores* la barandilla comenzaba a ser infernal. En uno de los intervalos de la danza un solista atacó el piano con denuedo de orate, llenando el espacio de vibraciones furiosas, que de pronto se abatían latamente en lánguidos deliquios.

Un señor de frac negro apoyado en una columna sobre los escalones de la falsa terraza, indolente como un dios olímpico, miraba todo aquello, pero como dios petrificado, aniquilado por la repetición hasta el infinito de aquel idéntico espectáculo.

A media noche o poco más, Roberto recibió el gesto significativo de Calila.

—¿Vámonos?

Goz, como movido por un resorte, súbitamente se aferró a aquella tabla de salvación. Se levantó con ellos, alegando que, esclavo del trabajo del alba, no podía darse el gusto de trasnochar. En la penumbra la cara se le iluminaba con la excusa apostólica. Se le veía feliz de poder escapar. "Lo llevaremos", le dijeron los dos.

Lo llevaron en un taxi hasta el hotel de mala muerte, cerca de la plaza de Mayo; donde la luz de los faroles rodeaba de un nimbo las palmeras acalamatadas. Al lado de Calila, el profesor se sentía pequeño; ardía en afabidades titubeantes, lleno de gratitud difusa y vaga.

Mientras el coche rodaba de nuevo por el asfalto rumbo a casa de Calila, ella preguntó a Roberto, cargando la voz de ruego:

—¿Bajarás un instante?

—No — dijo él. Sigo.

Ella insistió, al llegar; insistió con el largo brazo descubierta sosteniendo la portezuela. Pero él sólo bajó para abrirle la puerta de la calle.

—Por lo menos, llámame temprano.

Roberto asintió. El coche siguió rodando hasta su casa. Antes de acostarse, escaso de sueño, fué a la biblioteca a obscuras en busca de un libro.

A tientas escogió un pequeño Gracián. Los visillos de la ventana estaban descorridos, y un halo grisáceo, un leve velo húmedo, cubría la calle familiar. El barrio yacía en paz. En la cornisa de la casa de enfrente, acurrucadas en el tímpano, unas palomas dormían su corta vida y su hartura.

EDUARDO MALLEA



MUSICA

LA NUEVA MÚSICA FRANCESA

Una rápida ojeada al período de entre-guerra en Francia, descubre una extraordinaria variedad de tendencias, de búsquedas, de éxitos y fracasos. Pasada la fiebre de snobismo agudo que caracterizó el período de los años 20 al 30, cada uno volvió a sí mismo y a su trabajo, como los escolares vuelven a sus colegios después de las vacaciones. Se estaban produciendo irreparables vacíos. En 1921, Saint-Saëns moría llevando consigo los secretos de la gran tradición clásica, la satisfacción de un oficio prestigioso y una perfecta indiferencia por los nuevos horizontes. Dos años más tarde palidecía con *Messenger* la sonrisa de Francia, voluptuosa y alegre a la vez. En 1924 se sepultaba a Théodore Dubois bajo las hojas de su tratado de armonía, y París, privada de uno de los más grandes músicos que Francia haya engendrado, se enlutaba por Fauré. Poco después, la muerte de Satie pasaba inadvertida. En 1931, moría Vincent d'Indy, firme y lúcido hasta los últimos instantes, como un viejo roble erguido en medio de la tormenta. Su obstinación fué la del apóstol, y su fe, semejante a la de los primeros cristianos. Duparc se extinguía en 1933, después de 50 años de silencioso martirio.

pocos años de distancia, desaparecían Dukas, Pierné, Roussel, Ravel, Widor, Vierne, amargas pérdidas, todas ellas, para el arte francés. Músicos jóvenes sucedían a estos maestros, sin reemplazarlos. Otros surgían trayendo "una voz nueva". Así sucede siempre.

Poco después de la muerte de Ravel, en 1937, la Francia musical ofrecía el aspecto de un mosaico. La influencia de la *Schola* se hacía sentir todavía. Un anciano de espíritu joven, Guy Ropartz, testimoniaba, por la frescura de su inspiración, que la lección de Franck no había sido vana. Compositores tan diversos como Samazeuilh, Canteloube, le Flem, Cras, demostraban que esta lección no era ni estéril ni arbitraria. Con soberbia independencia, Florent Schmitt, lírico y áspero, alineaba codo a codo, animales, criaturas dispares, humanas e ideales: desde los *Canards Libéraux* hasta *Ariane*, pasando por la *Symphonie Concertante*, el aficionado desprevenido bien podía asombrarse y, más aún, admirarse. Entre los incomprensidos figuraban tres grandes músicos: Ducasse, Koechlin, Emmannel, cuyo único error era el de no ser "comerciales". En cuanto a los compositores dedicados al teatro lírico, Rabaud, Blisser, Bachelet y Reynalde Hahn (Hüe y Charpentier ya no producían más), trataban, en meritorios esfuerzos, de prolongar la vida de un moribundo. La fórmula de la ópera y de la ópera cómica tenía, desde luego, sus fieles y aún sus devotos. Pero el género lírico arrastraba consigo demasiadas convenciones y rutinas para integrarse realmente a la vida musical moderna. Desde luego, un nuevo *Pelléas* ridiculizará este veredicto tajante. El destino de la crítica es producir desmentidos, en definitiva, su papel es menos juzgar que reaccionar.

Las óperas se habían agotado: tal es su destino natural. Las de Cocteau y de Satie no habían encontrado solución. Satie, a quien una sorda impotencia creadora le impedía siempre realizar la obra maestra —de la cual había descrito verbalmente la forma y definido el ambiente— había reunido a su alrededor a Cliequet-Pleyel, Desormière, Sanguet y Maxime Jacob. En cuanto a Cocteau, hombre de mantas, condenado por los dioses a trabajos forzados de ingeniosidad, se había sentido de pronto dueño de una voz de profeta, de una autoridad de jefe de escuela. El título de una de sus obras, *Le Coq et l'Arlequin*, hoy nos hace sonreír; ¡tan luego Cocteau, más dispuesto a vestir el traje de arlequín que a asumir el encorocado papel del gallo! Los

seis músicos unidos a su estrella por broma o por ambiciosa estrategia se llamaban: Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey, Germaine Tailleferre. Se dispersaron rápidamente. En 1937, nada recordaba, en sus estilos, que en otro tiempo hubieran pertenecido a un grupo amistoso, que no había tenido de escuela más que el nombre.

Los últimos alumnos de Fauré: Louis Aubert, Georges Enesco, Paul Ladmirault; dos amigos y discípulos de Ravel: Roland Manuel y Maurice Rostand; algunos independientes: Claude Delvincourt, Jacques Ibert, Marcel Dupré, completaban esta retaguardia delante de la cual se lanzaba la legión de las "promesas" que constituye, precisamente, el objeto de este estudio.

Todo un sector de la joven música francesa se orientaba detrás de Stravinsky, Honegger y Milhaud, hacia lo monumental. Siguiendo su ejemplo, un Jolivet, un Rivier, un Landowsky, un Martinon, abandonaban los pinceles del miniaturista por la brocha del pintor de frescos. Algunos *Salvos*, (el de Rivier entre otros), *Oratorios* o *Gestas* demostraban el deseo de estos músicos de no quedar al margen de la evolución social. El hombre del mundo a quien un *Nocturno* de Fauré o una *Ariette* de Debussy dejaron en la más absoluta indiferencia, podía encontrar interés y aún emoción en *Jeanne au Bûcher*. El espíritu épico renacía aquí y allá, abriendo brechas en el arte francés, confinado desde hacía 40 años en un aristocratismo exorbitante pero hermético, y le conquistaba oventes. La sinfonía que Debussy había declarado muerta para siempre, demostraba una vitalidad reconfortante. Tony Aubin, Jacques Duront y Elsa Barraine —tres nombres entre otros diez— afirmaban con ella sus dotes de coloristas y su poder de constructores. Obras como la *Symphonie* del primero, discípulo dilecto de Paul Dukas; la *Cinquième Symphonie* del segundo, que es también un gran virtuoso del teclado, y la *Deuxième Symphonie* de Elsa Barraine, de armoniosa y sensible estructura, permanecerán sin duda. Para declarar el deceso de la sinfonía no bastaba que los sinfonistas estuvieran adormecidos.

La variedad es la condición de un arte viviente. Que Francia haya podido engendrar dos músicos tan diferentes como Milhaud y Poulenc ilustra mejor que un discurso, la vivacidad del genio latino. Porque un pequeño maestro no es menos esencial que un Maestro. Este aporta el color; el otro

el matiz. A los pies de la estatua de granito de *Christophe Colomb*, es bueno que pasten en la hierba de los prados los animales del *Bestiaire*, esculpidos con ternura por Francis Poulenc. En su estela, tres jóvenes compositores hacían sus primeras armas antes de la última guerra: Jehan Alain, Jean Hubeau, Jean Françaix. ¡Qué hallazgo para un periodista amigo de las fórmulas: esto de los tres Juanes! El inventor del grupo de los seis hubiera padecido de envidia. Los asocian por la edad, el talento y la precocidad. Alain (1), muerto por el enemigo en 1940, había dado brillantes muestras de un humorismo punzante. Muere como héroe a los 29 años, dejando ya una obra considerable no sólo por el número de *Opus*, sino sobre todo por la variedad de sentimientos y la personalidad de la factura: piezas de órgano, de piano, coros, misas, y esas grandes obras maestras que son las *Litanies para órgano* y las *Trois Danses* para orquesta. Françaix, niño prodigio y músico prodigo, ensavaba todos los géneros, se consagraba un día al *Apocalypse*, luego, al día siguiente, decoraba escenas pastoriles con un tierno pincel. Su verdadera forma era y sigue siendo la miniatura; su registro, la canción popular avivada por disonancias y arreada en nequeños cuartetos, pequeñas sonatinas y concertinos. Es el eterno prodigio cuyas palabras de niño se citarán aún después de sus sesenta años. Un gran encanto a la vez pueril y cuidadosamente concertado anima la obra ya extensa y sin embargo liviana del autor de la *Douce France*. En cuanto a Hubeau, nació virtuoso tanto del netaorama como del teclado de marfil. Escribe un concierto con pluma circunspecta y lo ejecuta con dedos infalibles. Un oficio de una extrema solidez da a todo lo que hace Hubeau el atractivo de un estilo hermoso.

El conjunto de "promesas" — que sería necesario aumentar con muchos nombres, entre los cuales se encontrarían en primera fila Henri Dutilleul, Gallais-Monthéon, Pierre Sapeau, Grünwald, Maillard-Verger (2) —, se quedó con la tradición aprendida en los bancos del Conservatorio. El signo dominante de la generación que surge es la aplicación al perfecto conocimiento de su arte; reacciona de este modo contra el *amateurismo*, al que tendían gran número de sus predecesores. El ejemplo de sus mayores fué provechoso. De hecho, pocas veces se sobrepasa sin un buen oficio el estado de *snobismo* o el nivel de la farsa de taller que no hace reír a nadie y que se vuelve siniestra a medida que el autor entra en años. Recién salidos del Conservatorio, de

la Escuela Normal o de la *Schola*, los jóvenes que entran en la carrera cuando sus mayores están allí todavía, tienen para sí la ciencia a falta de la experiencia, que adquirirán al olvidar aquella poco a poco.

Estos "menos de cuarenta años" son, en su mayor parte, fieles al lenguaje de un Ravel, de un Roussel, de un Honegger. Encuentran buenas las herramientas de sus padres — es el hecho de los obreros hábiles — y no buscan otras, sabiendo que la originalidad verdadera está a menudo en el espíritu más que en la letra. Estiman, de hecho, que los viejos sistemas pueden servir todavía. Otros no comparten ese punto de vista. El problema de la renovación de los medios expresivos se les plantea como un dilema: o inventar un lenguaje nuevo o romper la mesa de trabajo.

Estas crisis de renovación son periódicas. Cada diez o veinte años un Schoenberg trae la fiebre a Europa. En 1912, su *Pierrot lunaire* tuvo a mal traer a los melómanos. En 1923, redacta con sus *Cinq Pièces pour piano op. 23*, el manifiesto, de la técnica "serielle" punto de partida de un álgebra musical muy compleja y de tenebrosas *exégesis* de sus claudosores. Uno de ellos, Leibowitz, titulará sin pestañear un capítulo: "Desarrollo de la actividad dodecafónica schoenbergiana", y otro: "Consideración de los procedimientos dodecafónicos en las últimas obras europeas [de Schoenberg]". Por que el maestro es veleidoso: pasa de Austria a América y de lo atonal a lo tonal, es decir, de la trigonometría esférica a la aritmética elemental. En 1935, suscita en el mejor dotado de sus discípulos austríacos, Alban Berg, una obra maestra, el *Concerto pour violon à la mémoire d'un ami*, en el cual Berg, como artista original, viola sistemáticamente el dogma "seriel". En 1947, nueva presentación del mal, tanto en Francia como en otras partes. Un joven francés, Serge Nigg, no experimenta más escrúpulo que Berg en faltar a su escuela. De donde nace una obra a la que no falta ni encanto ni invención. Los puristas, por el contrario, llegan a ser extravagantes hasta la monstruosidad: como Antoine Duhamel, hijo del académico Georges Duhamel, que nos ha ofrecido el año pasado, con un *Concerto* a su modo, un capítulo inédito — y cuán inquietante — de *Scènes de la vie future*. "La música, escribía Louis Laloy, no es una ciencia capaz de procesar indefinidamente por el descubrimiento de nuevos acordes, el enriquecimiento y la complicación gradual de la armonía". Y sin embargo, de tiempo en tiempo todo creador original es al principio tachado de barbarie. El vocabulario de

Milhaud nos sorprendió en 1920, como el de los discípulos franceses de Schoenberg ofenden hoy nuestros oídos. No olvidemos que a tales alumnos, Olivier Messiaën en 1948, aparece como una réplica de Massenet. No seamos demasiado diligentes en denunciar la "nota falsa".

El nombre de Messiaën no surgió por casualidad bajo mi pluma. Además de ser con Strawinsky, Prokofieff, Honegger e Hindemith, uno de los músicos contemporáneos más conocidos en el mundo entero, Messiaën ha hecho hablar de él de maneras muy diversas.

Alrededor de 1937, con tres de sus amigos, Messiaën se enrolaba bajo el estandarte de Berlioz, *Jeune France*, redorado para esa circunstancia. Olivier Messiaën, Daniel Lesur, André Jolivet e Yves Baudrier (3) se pusieron en campaña como en otro tiempo los Tres Mosqueteros, que también eran cuatro. Figuraban en la misma fila los capitanes y los soldados del batallón. En tales casos, una fuerte personalidad se destaca siempre de la fila, atrae las estrellas de general y destruye la armonía del cuarteto. Messiaën dejó el pelotón con un brillo que causó sensación en los círculos musicales.

El nombre del joven músico tenía una consonancia profética. ¿Era una coincidencia verbal o un sentimiento espontáneo lo que lo incitaba a predicar a los hombres una nueva religión? No se sabe. Apenas salió del Conservatorio, donde acababa de hacer los más brillantes estudios, Messiaën se encaminó hacia el impresionismo místico. Para él la música es un acto de fe y de amor. Añota: "Quiero escribir una música que conmueva a todos sin dejar de conmover a Dios... Para expresar con un poder duradero nuestras tinieblas en nuestras querellas con el Espíritu Santo, para elevar sobre la montaña las puertas de nuestra prisión de carne, para dar a nuestro siglo el agua viva de que tiene sed, sería necesario un gran artista que fuera tan gran artesano como gran cristiano." Bajo la fraseología del manifiesto se percibe su propósito. Artista eminente, artesano notablemente hábil, cristiano convencido, Messiaën quiere transcribir en música las ardientes pláticas de San Juan de la Cruz.

La ambición de Messiaën es noblemente quimérica. Definió una música a la vez religiosa y apasionadamente personal. No hay ni vestigio de colectivismo católico en sus obras: al contrario, una traducción rigurosamente in-

dividual y a menudo enigmática de los pasajes místicos. "Yo busco una música variada que dé al sentido auditivo placeres voluptuosamente refinados." Ve la vida mística a través de una suntuosa fantasmagoría, la busca entre las imágenes fulgurantes de los libros sagrados. No hay aquí ningún ascetismo, sino un hechizo: "Mi secreto deseo me ha impulsado hacia esas espadas de fuego, esas bruscas estrellas, esas corrientes de lava azul anaranjado, esas plantas de turquesas, esos granates de arborescentes cometas, esos remolinos de sonidos y de colores en confusión de arco-iris..." Un simbolismo desaliado nos permite aquí adivinar su pensamiento, y sugiere que el escritor, en Messiaën, no es sin duda de la talla del músico. Pero todo está contenido en un artista, y Messiaën tiene razón, seguramente, cuando no admite que se separen sus textos literarios y musicales, porque unos y otros participan del mismo espíritu neo-romántico.

El deseo de novedad a todo trance es muchas veces un factor de retroceso. Acusa la búsqueda de una receta inédita que el inventor usará generosamente. ¿Cómo podría negar Messiaën esta actitud deliberada, si publica dos grandes volúmenes: *Technique de mon langage musical* (4), bastante parecidos al diario de un ilusionista que, cansado de abusar de los espectadores, se decidiera a revelar sus secretos? Expone los principios "del lenguaje musical en busca de su construcción y su teoría". Construcción, teoría, he aquí dos palabras maestras del aprendiz de brujo, sensibles a lo largo de esta vasta obra, erudita e irritante. El proceso de la originalidad está allí científicamente definido, las fuentes del descubrimiento, exploradas con método. "El canto llano, los ragas hindúes, los rusos, Debussy, los pájaros" proporcionan los elementos que, convenientemente malaxados, son aprovechables. La palabra favorita de Messiaën es: "Miremos más de cerca tal música, tal contorno melódico, y tratemos de encontrar allí nuestra miel." En verdad hay allí una extravagante ensalada, la mezcla de una simpática ingenuidad y de una astucia desagradable. El conjunto conduce a una música muy atractiva, hasta obsesionante, monótona, artificialmente complicada y a veces a pseudo-descubrimientos que son, de hecho, repeticiones. Maurice Emmanuel y Bourgault-Ducoudray se habían interesado de cerca en los modos exóticos, en los horizontes que abren sobre el alma oriental, en su carácter de encantamiento y en el uso moderado que uno puede hacer de ellos. Posiblemente Messiaën abuse. Semejante al sabio que quiere explicar el universo por el re-

sultado de una experiencia aislada, llegó a hacer un diccionario pueril y detallado de las alegorías y efectos musicales: "Dios: las terceras inmóviles; el hombre: lo que se agita", y a dar una serie de recetas que permitan fabricar a voluntad la música mística. Las *Visions de l'Amen*, el *Quatuor pour la fin des Temps*, los *Chants de Terre et de Ciel*, la *Nativité du Seigneur*, los *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, las *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, han salido de ese arte a la vez sincero y artificialmente concebido. Promovido como genio desde los treinta años, Messiaën ha hecho escuela. El futuro escogerá el buen grano entre la cizaña.

Decir que en 1948 la Francia musical está en evolución, no significa nada. La "machine ronde" de Montaigne está destinada a girar y nada es inmóvil en esta "brantoière pérenne". Es arriesgado decir que ha progresado, al menos en lo que concierne a la calidad de los materiales y a la originalidad de los arquitectos. El lenguaje musical se ha enriquecido, seguramente, con nuevas conquistas y se ha entorpecido con nuevas servidumbres, pero se comprueba aquí cuán difícil es definir la noción de progreso artístico. Se explora un hallazgo, un espíritu audaz agota las posibilidades de un descubrimiento, y después se advierte que una novedad es la repetición de una muy vieja fórmula...

En su conjunto, la joven escuela francesa continúa la tradición gloriosa. ¿Puede esto indicar a dónde va la música? ¿Adonde sopla el viento del espíritu. ¿Pero en qué dirección sopla? ¿Hacia un retoño de elasicismo? He aquí un término peligroso que suena a pastiche. Expresa demasiado a menudo el gusto por las formas académicas. Si es sinónimo de claridad, de concisión y de gracia, tanto mejor. Pero una palabra no es más que una palabra. El arte va más allá de las palabras.

¿Volveremos al romanticismo? Si es verdad que la actitud romántica se caracteriza esencialmente por el culto del yo, la música contemporánea debe contar con un buen número de románticos... Pero no basta decirse quisotivo para ser romántico, ni menos negar la emoción para ser de la vanguardia. Afortunadamente, se puede ser a la vez sincero y discreto. El ejemplo de un Gabriel Fauré lo prueba.

Preguntaron un día a Vincent d'Indy qué pensaba del destino de la

música. El viejo maestro sonrió y respondió simplemente: "La música será lo que el próximo músico de genio quiera que sea".

No se puede expresar una más fina verdad sobre un arte que, precisamente, no la implica.

BERNARD GAVOTY *

(*) N. de R. — Bernard Gavoty es uno de los críticos musicales más cotizados de Europa. Tiene la crítica de "Le Figaro" (donde escribe bajo el pseudónimo de Clarendon) y de "Spectacle"; y es el conferenciante oficial de "Jeunesse Musicale de France".

(1) Cf. *Jehan Alain, musicien français*, por Bernard Gavoty, 1 vol. 1945 (Albin Michel editor).

(2) Lamentamos no poder agregar el nombre de Maurice Duruflé, únicamente por la razón de haber pasado los cuarenta años. Organista de *St. Etienne du Mont*, es hoy uno de los compositores más personales de su época.

(3) Rara vez naturalezas tan diferentes se unieron en una misma campaña. Daniel Lesur es un músico fino, algo preciosista, que se complace en evocar el pensamiento antiguo con métodos modernos. André Jolivet es un lírico brutal: hora masticando injurias. En cuanto a Yves Baudrier, nos ofrece la imagen del dilettante bien dotado, pero quizá sin armas suficientes para una larga carrera.

(4) Leduc, editor, 1942. Las obras musicales de Messiaën han sido editadas por Durand, Leduc y Lemoine.



TEATRO

ACERCA DE LOS TEATROS EXPERIMENTALES

Los teatros experimentales de estas latitudes adolecen de defectos que, en general, son comunes a los teatros de aficionados, puesto que, las más de las veces, aquel pomposo título esconde a una institución *amateur* que tiene pudor de confesar su origen o vanidad suficiente como para desconocer los méritos que puedan derivarse de su condición.

En primer término, y como grave fundamento en contrario, el teatro experimental se concibe en abierta lucha con el llamado teatro comercial; en esa lucha, claro está, lleva las de perder pues una cosa es tener una alta meta a alcanzar —muy plausible, muy digna— y otra bien distinta contar con los medios que permitan lograrla cabalmente. No siempre el triunfo en la lucha está del lado de los que tienen razón o más generosa finalidad; una guerra santa también exige buena preparación.

En puridad de asunto, un teatro experimental debe ser una institución ajena a los altibajos de la taquilla; por tanto, de carácter oficial, con el sostén de un estado o un particular emprendedores y verdaderamente preocupados por los problemas artísticos de la forma dramática. Su labor es especular con las posibilidades reales que tal o cual tendencia tiene, inventar modos expresivos, agitar y auscultar el ambiente con nuevas modalidades escénicas, lanzar autores, obras, etc. *Experimentar*, en fin, con todos los aspectos del complejo teatral: desde el libro a la luminotecnia, desde la puesta escénica al maquillaje, de la escenografía al gesto del actor. Claro que esta experiencia vale realmente si tiene los medios para dar dimensión justa a la intención que lo anima y su propósito se adapta además a las necesidades exactas del ambiente en que actúa. El teatro experimental no es —aunque aparentemente invite a ello— una institución exótica con cánones establecidos por revolucionarios foráneos capaz de crear *a fortiori* islas de intelectualismo agobiante. Su empresa no consiste en hacer al revés de lo acostumbrado o forzando la nota que el instrumento teatral pueda dar; lo raro, lo sutil, lo extremado pueden caber en ambientes donde todo lo otro ya está hecho y quepa el lujo de tentar caminos no hollados para descubrir lo nuevo que ellos sean capaces de aportar. No se trata, pues, de trasplantar sin más las instituciones revolucionarias; la buena revolución nace de una necesidad hondamente sentida. Ya pueden las grandes capitales europeas haber logrado maravillas en ese sentido, que el éxito de su obtención no fundamenta garantías en una importación cultural de fines. La razón es obvia; el resultado de esas experiencias siempre depende de un clima espiritual y de una tradición escénica; sin ellas el edificio se desploma. Querer partir de términos aun no alcanzados es como querer ponerle puertas al campo.

Buen ejemplo —ejemplo positivo— para lo que venimos exponiendo nos muestra el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, única institución sería de ese calibre que conocemos por esta parte sur de América. Su importancia radica en la seriedad y el alcance de los principios que lo orientan y en su adecuación al medio, a las necesidades que lo originaron. Esto es, justamente, lo que hace que para un espectador exigente y ajeno al presente que el mismo trata de resolver, tenga su actividad fallas fáciles de señalar. Pero los méritos de la empresa no deben buscarse en el análisis desnudo de sus obtenciones escénicas sino en el hecho de que se dirige justo allí donde debe atender a las necesidades del teatro nacional. Su paso es

firme y poco menos que aislado pues sólo lo acompaña el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, ya que la Comedia Nacional sólo existe en teoría.

Lo notable es que Chile no sufre actualmente una crisis teatral en el sentido exacto del término, puesto que la labor vernácula tiene un historial tan menguado que sólo exagerando virtudes rastreadas puede hablarse de pasado nacional escénico. El desinterés popular por el teatro se siente, empero, en el contraste de lo cercano, porque queda aún flotando en el ambiente aquel auge finisecular de la zarzuela española, de la ópera italiana y de los grandes elencos extranjeros a base de obras y divos de relumbrón, lo que, por otra parte es fenómeno común a toda esta zona del continente. Pero tradición de teatro nacional del que pueda lamentarse una quiebra moderna, no hay una que pueda estimarse como realmente valedera y digna de rehabilitación o de orientación nueva. Buscarla en los intentos del limeño Juan Egaña, en las imitaciones francesas de Carlos Bello, en los versos machacantes de Salvador Sanfuentes o en las escenas costumbristas del español Rafael Mienville es forzar innecesariamente intenciones esporádicas que no merecen carta de ciudadanía. Por otra parte, destacar el nacionalismo de las obras de Blest Gana ("La Conjuración de Almagro"), de Daniel Barros Gres ("Como en Santiago") de Carlos Walker Martínez ("Manuel Rodríguez") de Daniel Caldera ("El Tribunal de Honor"), para cimentar una tradición autóctona de creación escénica es demostrar, justamente, la magrez de esa tradición. Son estos autores menos que mediocres, cuyo destaque se origina en la inexistencia de una verdadera calidad gestora de la escena. No son peores, escénicamente, que Hidalgo, Coronado u Otto Miguel Cione, en el Río de la Plata; pero estos ejemplos, junto con otros muchos, pueden, para nuestro caso, olvidarse o, a lo sumo, mantenerse como jalones de valor histórico —valga el caso de Hidalgo— cuando se cuenta con una generación como la del novecientos que echó serias bases para una labor de valía. Chile no ha contado con autores de la importancia de Sánchez de Laferrère, de Herrera, ni tampoco tiene en la actualidad nombres de primera plana, si se descuenta lo que promete Enrique Bunster. No obstante —y esta paradoja se da en todo lo chileno— ha sido capaz de crear y sostener el teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Cosa más extraña aún, salvo equipos esporádicos, no había allí hasta el presente, teatros independientes de jóvenes aficionados; recién este año se empieza a formar un elenco *amateur* con la base de algunos elementos que

de aquel gran experimento universitario salen. Otro aporte que abona en favor de la importancia que esta obra tiene.

Debiendo hacerlo todo, el Teatro Experimental tuvo bastante de improvisado. Con fervor desinteresado, se puso a formar actores, directores, escenógrafos y público. Su base eran el tesón y el empuje de la juventud estudiantil y la comprensión amplia de la Casa Central; su destino: formar técnicamente al público y al autor. Magnífico experimento para una realidad nacional. ¿Que no todos sus componentes tienen igual eficiencia? ¿Que hubo mucho que aprender, a tropezones, antes de enseñar? No importa; eran duras etapas a cumplir. Cuando la experiencia empieza a madurar, envía a sus actores y dirigentes a Gran Bretaña, a Francia y a Estados Unidos para que sus frutos sean mejores. Y sigue probando escenarios, modos de interpretación; difunde autores clásicos y novísimos; hace concursos de teatro autóctono; invita directores de fama reconocida y se lanza, actualmente, después de siete años, en la culminación de su intento, a formar *profesionalmente* al actor. Allí donde no hay antecedentes válidos, el teatro experimental inicia la verdadera historia del teatro chileno.

Si puede tacharse a algunos de sus intérpretes de tener los defectos propios del aficionado, cierto es también que se siente la transitoriedad del desliz. Si el origen obliga a poner en escena una obra mala, como por ejemplo la irredimible "Como en Santiago" de Barros Gres, el conjunto tienta con ella una nueva expresión escénica que otorgue validez al intento dramático.

Cabe destacar que ya, cuando alguna empresa particular se empeña en algún negocio atrevido —sea ejemplo "La putain respectueuse" de Sartre— habrá en el cartel actores que del grupo experimental salen los que, si carecen todavía de una preparación profesional, tienen adentro el fermento de esa inquietud desaprensiva por las formas nuevas que les permite llenar el hueco que en su falta de tradición se origina.

Obsérvese que lo importante en este caso es el buen planteo de la experiencia, que eso es lo que le permite tentar la solución o soluciones exigidas por las necesidades del panorama nacional. La labor de este teatro no llevará, posiblemente, por ahora, a echar jalones fundamentales en el desarrollo del teatro universal. Pero es que ése no era el fin inmediato de la tarea. En la evolución general de la escena, los puntos fundamentales los ponen los que pueden, no los que quieren; por ahora, Chile está buscando las raíces de su poder. Ha sabido mirar para lejos. En ese sentido le vale de mucho no

contar con un pasado espléndido; puede así preocuparse seriamente de plan-
tear su futuro.

Si destacamos estos aspectos del experimento trasandino no es, justamen-
te, para mostrar su camino como único, aun cuando bien pudiera aprove-
charse sin más, de su ejemplo, el plan de funciones para obreros y estudian-
tes y las misiones teatrales a las fábricas. Lo que importa señalar es cómo
se puede encontrar el camino cuando se conoce —sin vanidades estúpidas—
el punto de que se parte y se propone una meta alta, sin prisas, sin camari-
lla incondicional, con amor.

La gravedad de la crisis que se palpa en nuestro medio dramático exige
una tarea compleja que atienda los amplios resbotes de una restauración total.
Nuestro magnífico pasado está suficientemente cerca como para que el re-
cuerdo lo acreciente atribuyéndole alcances que nunca sospechó. Y ése es
el primer mal contra el que hay que reaccionar. La capacidad de nuestro
público finisecular, por ejemplo, ha llegado a ser proverbial; esto hace que
el desinterés que por la cosa escénica tiene el actual se atribuya a una men-
gua de su mentalidad o de su riqueza espiritual. La verdad es otra, porque
no debe olvidarse que el teatro de entonces no exigía del auditorio la fortale-
za intelectual que el nuevo teatro, los nuevos tiempos imponen. Si bien las
grandes temporadas de cuarenta años atrás lucían repertorios fortalecidos
por las obras de Ibsen, de Pirandello, de Shaw y hasta de Shakespeare, Cal-
derón o Sófocles, lo cierto es que la importancia de las representaciones se
cifra sobre todo en los malabarismos escénicos de Novelli, Zacconi o la
Bernhardt y que el gran éxito le daba indiferentemente con Lope de Vega o
con los engendros eternizados de Brieux, D'Annunzio o Echegaray. Ese pa-
sado no vale, pues, si con él pretende marcarse un nivel paradigmático al
que volver a alcanzar, pues es evidente que, aunque en tono menor y sin
tener el justificativo amplio de su fervor, el público de nuestros días sigue
directivas similares y que en ellas está, justamente, el error.

También fué negativa la lección de los grandes autores pues no sólo no
se atendió a las directivas que ellos impusieron como valederas, sino que se
tergiversó la intención que los sostenía. Su valor permanente sale de ese
talento intuitivo para la escena que se puso al servicio del clima espiritual
de su tiempo; eso permitió crear los tipos y los asuntos de una dramática
vigorosa. La modernidad ha visto lo externo de esa galería escénica para
repetirla hasta la saciedad; trasladada a la creación actual generó series

insustanciales de gauchos que gritan ¡Canejo!, de conflictos insustanciales
y de sentencias afeminadas. El público dijo NO; y volvió a repetir su negati-
va cuando la reacción frente al justificado fracaso, pretendió buscar for-
mas exóticas de hueca palabrería.

El mal entender del pasado, la realidad desesperanzada del presente no
tienen una solución única, fácil de señalar; la solución hay que buscarla
haciendo teatro. Y ésa debía ser la labor del teatro experimental en nuestro
medio. No hacer intentos de vanguardia para los que nos encontramos sin
preparación —las *élites* no sustentan el teatro de un país— sino orientar la
labor dramática convirtiendo nuevamente al público al milagro de la creación.

Por eso sosteníamos al principio, que ese trabajo no puede dejarse libra-
do a los elencos *amateurs* y que requiere la tutela del estado. La necesaria
e imprescindible restauración debe ser convincente y dirigida. Y para ello
contar con todos los elementos que lleven a término acabado su propósito.

El teatro moderno exige constituyentes de vasta y segura preparación
porque la delicada empresa que contiene no puede improvisarse ni dejarse a
medio acabar. No sólo hay que decirle a nuestro público —incapaz de llevar
a él por sus medios— que es bueno; hay que demostrárselo cumplidamente.
Esto exige un plan. Exige, también, que se cuente con todos los medios ca-
paces de satisfacerlo: actores avezados (invitados y estables), directores con
inquietudes investigatorias (ni viejos practicioneros ni jovencitos improvisados),
escenógrafos cultos electricistas realmente técnicos, etc.; todos individuos
que tengan una inquietud que los mueva a descubrir las posibilidades infi-
nitas que la moderna escena permite al material con que trabajan y cumplir
su oficio con la seguridad que su preparación les permita. La experimen-
tación valedera ha de nutrirse con los aportes seguros del conocedor formado
por la práctica y libre de los vicios que esa práctica generalmente impone al
profesional poco consciente. No debe olvidarse que, en principio, un teatro
del tipo que analizamos es un inmenso laboratorio que tienta marcar rumbos
en la orientación general de la labor escénica porque tiene al mismo tiempo
la misión de enseñar y guiar al público. Que ésta es la única realización
teatral que tiene una labor docente. Aunque se haya sostenido muchas veces
lo contrario no hay otros casos en los que esto ocurra, salvo claro está, en
los tipos esporádicos de obras de carácter político o de tesis, las cuales si no
justifican su presencia con otros valores, sólo importan circunstancialmente
como los apropósitos. Por eso, además, el teatro experimental bien enten-

didado no entabla lucha con el comercial, sino que lo orienta y lo guía al afinar las apetencias del monstruo de las mil cabezas.

Todo experimento mal planteado —por desconocimiento, por falta de oficio, por error de concepto— resulta fallido y es algo más que inútil, es malsano. No sólo no logra su afán sino que lo destruye con la demostración negativa que destaca su mala realización.

Y si dijimos, que no puede haber teatro experimental independiente del apoyo institucional es porque el montaje de las obras insume siempre un capital —decorados, trajes, peluquería, alquileres, salarios, etc.—, que la representación, si está en manos de particulares debe restituir rindiendo un interés. Y esto es lógico, dentro de nuestra organización económica. Como es lógico que los empresarios, conscientes de la reacción que todo lo nuevo implica, no adopten un camino tan riesgoso. El empresario o el caballo blanco a quien no animan propósitos personales de carácter íntimo, se plantean este asunto como un negocio en el cual se crea un artículo caro que la colectividad obtiene con un pequeño desembolso unitario. Así mirado, el teatro es una empresa en función de un público consumidor de emociones. Y es el nivel de ese público lo que da el índice de la calidad escénica. Desconocer esta realidad es una forma de suicidio para la posibilidad dramática. Y es el mejoramiento de sus gustos, el afinamiento de su sensibilidad el primer paso a dar. Esta no es empresa de comerciantes que saben muy bien que su mejor tajada la obtienen de la ramplonería ambiente. Mientras el grueso de los auditorios nacionales siga tan basto y chocarrero como lo es al presente exigir otra cosa del teatro comercial es tan torpe como absurdo. La empresa eficaz sería el levantamiento de su nivel, pero hasta ahora las instituciones oficiales siguen sordas a ese reclamo o tientan su solución de manera muy relativa.

FERNANDO GARCIA ESTEBAN

CALENDARIO DE TEATRO

PERTINACIA DE LA COMEDIA NACIONAL

Luego de toda una orgía de fracasos — que no otra cosa fue su ejecutoria de 1947. — la Comedia Nacional prometió vagamente su rehabilitación. Sus mentores parecían haber discurrido (disquisitivos de la evidencia) que los títulos uruguayos no bastaban a sostener por su exclusiva cuenta una temporada. Y que, azar sobre azar, el fallo de los jurados oficiales no daba garantías para elegir entre sus consagraciones la obra, módica o dispendiosa según la flaqueza o la euforia de los rubros municipales, capaz de señalar a un actor y de permitir un espectáculo.

Se habló entonces de títulos y directores extranjeros: se habló de "Las alegres comadres de Windsor" de Shakespeare y de "El gesticulador", del mejicano Usigli. Se dijo que para cada espectáculo se contrataría un director, traído casi siempre de Buenos Aires.

Pues bien. Sólo "Enrique IV" de Pirandello pudo dar fe de ese cambio. Y para contradecirlo estuvieron, en proporción de tres a uno, "Cuando aquí había reves", de González Pacheco, "Nacarina", de María Blanca Bidart Zanzi y "Los almárgos del diablo", de Paulina Medeiros.

El espectáculo inusual de la temporada se favoreció con la comedia de Sánchez "En familia" que escrita en 1905 y según una estética literaria ahora descaída, mantiene todos sus valores de construcción teatral, de economía, de dominio de la escena, de seguridad creadora del dramaturgo, virtudes tan echadas de menos en la escena nacional desde éos que, paradójicamente, fueron sus primeros tiempos.

Una obra tan acertadamente plantada y de tan fácil fluencia, estaba ofreciendo por sí sola el espectáculo. El conjunto de la Comedia no superó todos los problemas, para que su versión estuviera siempre a la altura del texto. Pero, aún con la consabida neutralidad de dirección, los actores demostraron que la existencia de un buen libreto es siempre un hecho estimulante; y, como en "El león ciego" de Herrera — primer título de la temporada anterior —, trabajaron amparados en la certidumbre de que, la obra premiaba los aciertos y toleraba, sin desfondarse, los errores.

"Cuando aquí había reves" de Rodolfo González Pacheco, señaló el inquietante, retorno al cuadro de 1947: esta obra argentina, escrita con amaneramiento discursivo y retórica de fondo, narra la improbable supervivencia de una tribu africana en un barrio de una de nuestras ciudades (seguramente Buenos Aires), y se soliviantaba en la expresión de las penurias y las ternuras de la raza negra. El presunto colorido de la pieza estaba a cargo de los negros y sus trajes: en éstos y en la escenografía corpórea, la Comedia alentó un esfuerzo digno de mejor causa.

"Nacarina", de María Blanca Bidart Zanzi, segundo premio nacional de 1946, fue un éxito de público, explicado por el abaratamiento sentimental de trajinadas influencias lite-

rarías que se daban cita en su texto. El más grueso desecho de la manera lorquiana, así como de otras maneras, estaba aquí sublimado por el toque personal de una gramática vacuante, difamatoria del español. Teatro de las recidivas literarias del lector corriente. "Nacarina" era acaso el modelo de la imperfección emprendedora, simpática por lo afanosa y más aún por lo desvalida. El público asistió, la Comedia no escatimó la propaganda comercial de la obra (para salvar el costo de su montaje), y "Nacarina" pudo así hasta permitirse el lujo de volver al cartel para disimular el insuceso de un primer premio nacional.

Este primer premio fue, increíblemente, "Los almárigos del diablo", pieza en tres actos de Paulina Médicos, distinguida en el certamen de 1947. Una filosofía de la más infausa cepa rioplatense (la que inspira las letras de tango) atendió, con recursos verbales condignos, un sórdido asunto de suburbio bonaerense, en cuya ambiciosa explicación no faltaron tuberculosos y borrachos, gentes liadas con la policía, comisarios ávidos de cualquier precio femenino, honestidades costureriles. El resultado, a menudo impetuoso por la convicción puesta al servicio del asunto por la autora, no fue tan popular como pudiera haberse esperado, si su escrutinio ha de hacerse tomando en cuenta a los espectadores.

"Enrique IV" de Pirandello, ofrecido entre "Nacarina" y "Los almárigos del diablo", fue, el mejor espectáculo de la temporada. Santiago Gómez Con hizo el absorbente papel protagónico, acaso con excesiva visión del cerebralismo de su personaje, pero de todos modos con autoridad escénica. El resto del elenco lo acompañó, con algunos tropiezos, pero dócil a un tono impreso al conjunto, que fue obra de la dirección, esta vez tangible, que estuvo a cargo de Armando Discépolo.

Con este balance, que a esta altura del año y de la temporada es prácticamente definitivo, se ve que la Comedia Nacional sigue en lo más perdido de su deriva, cuando razonablemente nadie puede seguirle extendiendo las indulgencias con que, de principio, se la quiso patrocinara.

El hecho ya pertenece al melancólico dominio de nuestras costumbres teatrales.

DOS TEMPORADAS EXTRANJERAS.

Hubo en Solís una temporada italiana, por el elenco de Evi Maltagliati y Luigi Cimara, y una temporada francesa por el de Henri Rollin y Julien Bertheau.

La compañía italiana, que presentaba en sus titulares a dos buenos comediantes (y se integraba con medianías), interesó mucho menos que las dos que nos visitaron en 1947. Su afán fue poner en escena cuanta comedia francesa (y hasta italiana) cuestionara el matrimonio o mostrara sus entretelas de interés monetario, cuando no alguna desviación sexual extensamente conversada (La prisionera).

En la preferencia extranjerizante de estos italianos, desfilaron títulos de Bernstein, Dennis Amiel, Géraldy, Paul Vanderberg, Somerset Maugham, De Fiers y Caillavet. Las obras no tenían novedad ni interés, aunque en algún caso hayan servido para el lucimiento de la primera actriz. En el estrecho margen concedido a los autores italianos, cupo un par de comedias pirandellianas ("Come tu me vuoi" e "Il piacere dell'onestà") y, ya en la despedida, cupo también un amable estreno de G. C. Viola ("Non è vero"). En "Il Pie-

ce" que fue el mejor espectáculo de toda esta actuación, Cimara tuvo dos actos muy buenos, perdiendo letra en el tercero, en forma demasiado notoria.

La temporada francesa tuvo un punto de interés fundamental: el estreno de "Huis Clos", la debatida obra en un acto de J. P. Sartre. No es ésta la oportunidad (que nos prometemos más espacios) para entrar en ella y, forzosamente, en el teatro de Sartre. La compañía de Bertheau equivocó el tono de este acto en los infiernos, melodramatizándolo, ofreciéndole desde el principio el registro interpretativo más agudo, que la sofocada progresión de "Huis Clos" —la sordidez es allí el efecto mortificante— estaba rebusando a las claras. No se creyó en toda otra cosa que el rigor de la invectiva, y se forzó hacia este campo lo que podía tener alguna extraviada ternura, algún desvalimiento cierto. Poseídos de su pujanza verbal, los actores olvidaron del texto dos o tres anotaciones destinadas a procurarles una teatralidad no supeditada enteramente al discurso.

Aun en el error, este estreno de "Huis Clos", al que el público asistió con perplejidad, fue la nota de más legítimo interés escénico de este año.

La compañía francesa desazaró a sus adentros con una comedia leve e insustancial de Marivaux, con un vaudeville de De Fiers y Caillavet, con una comedia absolutamente mediocre (de flos y fácil cinismo ensavado sobre el blanco enorme de la alta honrosía francesa) de Salacron. Un tanto abrumado por su cargazón de historia escenificada, y por sus diálogos demasiado frondosos (a pesar de los cortes que se dispusieron para ésta representación), "Napoleon Unique" de Paul Ravnal no fue un espectáculo complaciente. Su interés no es muy sostenido, y es lógico que no lo sea: no puede pedírsele al espectador de hoy tres horas de interés en torno a las aflicciones de *boudoir* que mezclan a Napoleón, Josephine, Fouché, Talleyrand y la madre del corso en un sin fin de reflexiones y desazones, a menudo —en sí mismas— ingeniosas o sorprendentes. Ravnal agota el interés del tema y sobrepone a él el del discurso, bien hecho pero extenuante. Henri Rollin, que había personificado a Napoleón en el estreno de esta obra (París, 1936), fue indudablemente quien montó este espectáculo para su éxito de actor, que en punto a caracterización física y a tono interpretativo fue muy señalado.

C. M. M.





C I N E

“MONSIEUR VINCENT”

Por intermedio de Michel Braspart, representante de ESCRITURA en París, JEAN ANOUILH nos hace llegar tres fragmentos del diálogo de la película Monsieur Vincent. Con esos fragmentos, elegidos por él mismo, su autor nos envía las palabras siguientes:

“Jamás escribo artículos, pero si los escribiese explicaría de buen grado a los futuros espectadores de Monsieur Vincent por qué tan importante personaje me ha conmovido, a mí que no soy cristiano. En él he estimado al adversario, astuto en verdad, de una burguesía conformista. En el siglo XVII no existe solamente Versalles, existe también el pueblo, y existen hombres que se sienten sus amigos; los cristianos dirían que sienten caridad”.

VICENTE Y LAS DAMAS DE LA CIUDAD

SEÑORA DE GONDI. — Don Vicente, os hemos presentado nuestras objeciones con nuestro profundo deseo de caridad.

SEÑORA GOUSSAULT. — Pero también con nuestro sentido común. Las mujeres, don Vicente, saben qué cosas son posibles. Dios les ha dado, entre muchas debilidades y flaquezas, un pequeño reino para gobernar, y la humilde ciencia correspondiente. Y los hombres harían menos tonterías si las escuchasen más a menudo.

SEÑORA DE GONDI. — ¡Señora presidenta!

SEÑORA GOUSSAULT. — La palabra ha rebasado mi pensamiento, señor; excusadme.

VICENTE. — No, acepto esa palabra, señora Goussault. Me siento feliz, a veces, por cierta falta de sentido común. En verdad, se cometen por sentido común tantos pecados como por insensatez. Sólo que otros pecados, nada más.

SEÑORA DE GONDI. — Ahora aguardamos vuestra respuesta, don Vicente. *(Vicente da un paso hacia la mesa, hace a un lado su capa y coloca sobre la mesa un niño).*

SEÑORA DE GONDI. — ¿Qué es eso?

VICENTE *(suavemente)*. — Mi respuesta. Vosotras creéis que soy demasiado emprendedor ¿verdad? Pues yo creo que no lo soy bastante. Esta noche salvé a este niño, pero cada noche mueren tres o cuatro inocentes como él en el portal de cada iglesia.

SEÑORA GOUSSAULT. — Tal vez Dios quiere que mueran, señor. Son hijos del pecado.

VICENTE. — ¡Cuando Dios quiere que alguien muera para redimir el pecado ajeno, envía a su hijo, señora! Es él mismo quien desciende para morir sobre una cruz de palo, entre dos ladrones flagelado y cubierto de espinas. Dios nunca ha querido que un solo inocente muera en nombre del pecado, señora. ¡Es la cobardía, la incuria, la indiferencia, el vicio oculto de los hombres, los que hacen que eso se acepte!

SEÑORA GOUSSAULT. — Don Vicente, os respeto pero no os seguiré sin embargo a ese terreno. ¡Odio el pecado, odio el vicio! Y por grande que sea nuestro amor a la caridad, no lograré que deje de odiarlos. ¡A ese hijo del pecado y del vicio, yo lo odio!

VICENTE. — Dios os escucha, señora presidenta.

SEÑORA GOUSSAULT. — Dios tampoco puede amar ese niño.

VICENTE (*estalla*). — ¡No os permito decir eso! Dios me ordena —lo sé— salvar a este niño antes que atender a todas las demás miserias. Saldré mañana, saldré todas las noches, y os depositaré otros niños sobre esta misma mesa. Los miraréis agitarse y pedir que los dejéis vivir. Entonces veremos si permitiréis que se mueran.

SEÑORA DE GONDI (*muy suavemente*). — Don Vicente, tenemos sobradas cargas ya, os lo decíamos antes. Sé perfectamente que no querréis escucharnos, ya que somos ricas y ociosas... Pero esas muchachas que no tienen para dar más que el trabajo de sus manos —y lo dan de la mañana a la noche— os lo dirán también: no pueden más.

VICENTE. — Puesto que Dios se lo pide, ellas podrán dar más todavía.

SEÑORA DE GONDI. — Os hablamos con el lenguaje de la razón.

VICENTE. — He sido yo quien os hablé primero con ese lenguaje. Os dije mil veces que no hay que intentar adelantarse a la marcha de la Providencia. Pero ya no os lo digo esta noche. Temó por el contrario, hallarme en un terrible retardo.

SEÑORA GOUSSAULT. — Don Vicente, para recoger esos niños existe una institución: *La Cuna*. Allí pagan nodrizas para cuidarlos ¿no lo sabíais?

VICENTE. — No sé lo que existe para cuidar niños abandonados. Sé únicamente que si esta noche no hubiese seguido a aquella mujer, este niño estaría acostado en una artesa en el portal de Nuestra Señora, y a estas horas habría muerto.

SEÑORA DE GONDI. — Ya tenemos bastante gente contra nosotros, don Vicente. Esa obra corresponde a los canónigos de Nuestra Señora y a los jueces de París. Si invadimos sus dominios nos atraeremos su hostilidad.

VICENTE. — ¿De veras, señora? Cuando yo comparezca ante mi único juez ¿creéis que le diré: "he presenciado esos crímenes, pero no me he atrevido a impedirlos para evitar conflictos con los canónigos y con los jueces de París que los dejaban cometer"?

SEÑORA GOUSSAULT. — ¡Vos haréis lo que os plazca, señor, pero yo estoy segura de que ninguna de las honestas mujeres que aquí estamos querrá manchar sus manos de madre cuidando a esos pequeños miserables y volver luego a su casa por la noche para jugar con las mismas manos a sus hijos!



ENTREVISTA DE VICENTE CON REINA DE AUSTRIA

LA REINA. — Y bien, señor de Paúl ¿os sentís mejor?

VICENTE. — Majestad, sois muy bondadosa. Os suplico queráis perdonar este malestar...

LA REINA. — Descansad un poco más en mi compañía. Fagou, os agradecería que ahora nos dejaseis. (*Fagou, el médico, sale*). Os empenáis demasiado, señor de Paúl. Ambos estamos viejos ya.

VICENTE. — Uno es viejo cuando quiere serlo, señora. Cuando tiene tiempo.

LA REINA. — Hay que tomarse ese tiempo, señor de Paúl. También es grato dar por terminada la tarea.

VICENTE. — ¡He hecho tan poco!

LA REINA. — A veces me pregunto, señor de Paúl, si al hablar de vos mismo no cedéis a un sentimiento de coquetería.

VICENTE. — Yo estoy lleno de monstruosos defectos, señora, por los cuales pido perdón a Dios todos los días, pero, en verdad, la coquetería...

LA REINA. — Sabéis que habéis hecho mucho y sabéis también que serán escasos aquéllos que, en la hora del juicio, puedan mostrar una cuenta de sus días tan nutrida como la vuestra.

VICENTE. — ¡He dormido, señora; he dormido atrocemente! Y me ha sido necesario envejecer mucho para saber que era posible dormir cuatro horas por noche. He sido a menudo cobarde; he desfallecido también. Y he cerrado los ojos para olvidar que la miseria existe.

LA REINA. — ¡Y nosotros, señor de Paúl, nosotros que no hemos pensado más que en nuestro placer, en nuestro apetito de goce, y que siempre hubiésemos mantenido cerrados los ojos? Yo lo he deseado todo, señor de Paúl, y todo lo he tenido: riqueza, poderío, amor... Puedo decirlo, sin avergonzarme; he confesado esos pecados y espero que me serán perdonados. Todo aquello que soñaba la infantita, allá en su Escorial: el reino más hermoso del mundo, el amor más hermoso — y por el cual hubiese jugado su reino — los más hermosos diamantes, todo lo tuvo. Pero entre aquella ávida chiquilla y esta vieja reina cargada de gloria y de joyas, que ahora sueña frente a vos, me parece que no hay más que un largo sueño vacío. ¡No he hecho nada! Ambos estamos hartos viejos, señor de Paúl, y, me lo temo mucho, hartos enfermos. Respondecme ahora. Vos sólo habéis pensado en dar, habéis renunciado siempre a la felicidad y al poder, habéis construido algo más que una inútil gloria y unos inútiles palacios. ¿Y vos también sentís, al llegar al umbral de la muerte, que dejáis detrás un inmenso hueco vacío?

VICENTE. — Sí, señora, yo no he hecho nada.

LA REINA. — ¡Qué hay que hacer, entonces, durante una vida para haber hecho algo?

VICENTE. — ¡Más aún! ¡Somos terriblemente negligentes!

VICENTE HABLA CON JUANA, LA HERMANITA DE CARIDAD.

(última escena de la película, antes de la muerte de Vicente)

LA HERMANITA. — Soy Juana, señor.

VICENTE. — Acécreate. Juana, quería verte; sé que eres valerosa y que eres buena. Esta noche vas a visitar a los pobres por primera vez.

LA HERMANITA. — Sí, señor.

VICENTE. — No siempre he podido hablar a todas las hermanitas que van a visitar por primera vez a los pobres. Uno no hace todo lo que



debiera. Pero a ti, la más pequeña y la última, es necesario que te hable. Es importante. Acuérdate bien; acuérdate siempre...

LA HERMANITA. — Sí, señor.

VICENTE. — La jarra te pesará en el brazo, y también la cesta. La calle ha de parecerte larga y hostil; las escaleras serán empinadas; los pobres, a veces, ingratos. Juana, pronto verás que la caridad es pesada, más que la jarra de sopa y la cesta llena. Pero siempre mantendrás tu dulzura y tu sonrisa. No todo es dar sopa y pan: eso también los ricos pueden hacerlo. Tú eres la criadita de los pobres, la hermana de Caridad, siempre sonriente, siempre de buen humor. Los pobres son tus amos. Unos amos terriblemente susceptibles y exigentes, va lo verás. Pues bien, cuando más feos y sucios sean, cuanto más injustos y groseros se muestren contigo, más amor habrás de darles. Únicamente por tu amor, por tu amor tan sólo, los pobres habrán de perdonarte el pan que les llesves.



CALENDARIO DE CINE

CINE ITALIANO

La novedad menos esperada, y quizá la más promisorias, que cabe consignar en este calendario, es la que han traído al público espectador de cine algunas películas italianas: la de su insospechada, excelente calidad; la de su revelación y consiguiente sorpresa para muchos que asistieron a ella. Los que andan más cerca del cine y de sus confusas pistas, conocían unas escasas muestras del lento movimiento de reviviscencia que comenzó en Italia, con el advenimiento del sonido y que se llamó luego, con cierta ambición, el "renacimiento"; conocían también las informaciones de las revistas *Cinema* y *Bianco e Nero*. Pero para la mayoría de aquel público espectador, el "renacimiento" comienza con *Roma, ciudad abierta* (1945). Llegada a Montevideo el año pasado.

Unas cuantas de las primeras y buenas expresiones de ese "renacimiento" datan de sus primeros años, ya lejanos, y vinieron hasta el Río de la Plata: *Los hombres, qué maravillosos!*, de Camerini (1932, premio internacional de Venecia); *Acero* de Ruttman y Soldati (1933); *Madre Tierra*, de Blasetti (1930). La primera constituyó uno de los mejores programas de *Cine-Arte* de Buenos Aires y *Acero* se vió en el Sódre en 1935.

Durante la década 1930-1940, la cinegrafía italiana aceleró el ritmo de su producción, ritmo que prosiguió durante la guerra y culminó en 1942. De esa época procedieron *La Corona de hierro* y *Adiós, juventud* (1941), *Un pistolazo* y *Celos* (1942), *Obsesión* y *Cuatro pasos en las nubes* (1943), *Las puertas del cielo* (1944). Pero fué en la trasguerra, y pese a tantas penosas circunstancias (acaso también por inevitable presión de esas circunstancias) que el cine italiano, liberado de los grilletes políticos, echó al mundo las grandes cintas que más definida catadura y más ardua nombrada le dieron: *Roma, ciudad abierta*, *Sciucchi* (Lustrabota) y *Un día de vida* (1945); *Paísá* y *El sol siempre sale*, (1946); *Vivir en paz*, *Alemania año cero* y *La tierra tiembla* (1947).

De todas estas películas algunas llegaron también a Montevideo, y la emoción provocada por *Roma, ciudad abierta* y *Cuatro pasos en las nubes* dura todavía. Ojalá lleguen las otras, esas que las opiniones responsables han elogiado tanto y con tan meditadas razones; ojalá nunca lleguen los Barberos y los Rigolettos y otras abundantes atrocidades con tenores o sin ellos. Por desgracia llegan, mejor dicho, han llegado, y ya nos afligen.

Vivir en paz

Harto más que el espectáculo de una improbable resistencia al invasor, dió esta comedia que remata en drama, el de un humano, raigal anhelo de paz y de vida sencilla, anhelo que, en un patético instante, se siente aniquilar por la presencia de la guerra y se ve enfrentar con la inminencia de la muerte. Las virtudes que hicieron la mejor excelencia de *Roma, ciudad abierta* y de *Cuatro pasos en las nubes*—concisión, austeridad, vigor narrativo, Verismo casi documental— reaparecen en esta obra, dando a la áspetra mezcla de juego y dra-

ma es que ella por momentos se complace, una tensión que deliberadamente se prolonga hasta hacerse casi angustiosa. La tragedia se esconde tras las risas de la comedia o las burlescas muecas de la farsa; pero lo mismo si se disimula entre carcajadas de borrachos o si se muertra brutalmente entre ráfagas de ametralladoras, anima siempre y da su amargo sentido a esa oposición de *vida y guerra* hecha aquí patente en la dolbrosa aventura del buen Tigha, el aldeano que se obstina, con mansa obstinación, en vivir en paz con los demás hombres. Vivir en paz es en nuestro mundo un lujo difícil, a veces inaccesible; así lo aprenden, al precio de sus vidas, Hans, el desertor alemán y Tigna, el granjero pacífico.

Trágica por el espíritu, cómica por el procedimiento, *Vivir en paz* es una obra que posee, como posee *Roma, ciudad abierta* en sus mejores instantes, un estilo simple, objetivo, directo: rudo a veces, ajeno siempre a todo alarde preciosista. Y ajeno también a ese falso naturalismo y a ese optimismo a todo trance que el cine comercial nos inflige con tan empecinada frecuencia.

El bandido

Esos mismos méritos expuestos antes, aparecen integralmente durante las primeras secuencias de *El bandido*: la misma concisión, la misma austeridad, los mismos vigor narrativo y vigorismo inexorable, aplicados a un tema de postguerra, agrio y violento hasta la exasperación.

Desde el arranque y las escenas iniciales — el sucio vagón de repatriados, el cínico letrero burlón: "si cerca una donna, anche usata"— hasta el momento en que Alberto mata al explotador de su hermana (en un crescendo fílmico de cruda violencia) la película es inobjetable y da un inmejorable ejemplo de ese cine duro que la industria clude con pavor. Después, el argumento se precipita por los trajinados senderos del pistolierismo y se manifiesta a través de pocos recursos buenos y ninguno nuevo: sólo se salvan de este naufragio algunos bellos aciertos de estilo y la espléndida labor de Ana Magnani.

Cuatro pasos en las nubes

El recuento de *Lo que no fué* se presenta casi forzosamente ante cualquier glosa de esta cinta. A ambas las emparenta el mismo aire de comedia dramática sentimental, la misma secreta desventura del amor frustrado; la estricta apariencia de hecho cotidiano, el recato expresivo, los actores, en fin, cuya calidad de tales se cifra en la veracidad flagrante de sus personajes. Pero en la italiana existe una mezcla destilada de tristeza y humor, de veras y burlas, de comedia aparente y secreto drama, que no existe en la inglesa, más concisa y grave; hay un ingrediente jocoso y popular que le es privativo y que contribuye a disipar toda altisonancia y alcanza el tono justo que corresponde al "retazo de vida"; hay en suma, algo más que la frustración amorosa —menudo elemento dramático mas nunca pensamiento fundamental— y es el retorno del hombre a la desolada existencia cotidiana que le obliga a sentir, con todos los sentidos, la irreparable presencia de su tristeza, más agobiante después de la deliciosa e inocente aventura que le permitió dar "cuatro pasos en las nubes".



En esta confrontación y contraste de dos vidas, está escondido lo más verdadero y hondo del meollo dramático: la aventura inocente sirve para que el protagonista —el oscuro viajante, de sencillez y bondadoso corazón— perciba, en su despiadada desnudez, aquella tristeza que le envuelve: la estrecha casa de vecindad, el hogar desordenado, la áspera mujer. "Se ve vivir", según las palabras de Pirandello, tal que si no se hubiere visto —o nosotros no le hubiésemos sorprendido viéndose— y de pronto un evento inesperado le forzase a verse, como si le pusiese por delante un implacable espejo.

Gino Cervi y Adriana Benetti han dado la mejor y más justa fisonomía posible a esa pareja que un azar joco-serio reúne, que atraviesa las más naturales, y al tiempo inusitadas, peripecias que se evade por unos instantes a un mundo de nubes, del cual desciende bien pronto con un resignado dolor sin alarde.

LA NOCHE ETERNA

Esta traducción que el cine estadounidense hace de *Amanece*, la sombría película de Marcel Carné, queda muy atrás del original, en todo aquello donde sigue paso a paso las huellas de la versión francesa. Aun allí la fidelidad de la copia es tan sólo fidelidad periférica que repite los gestos, las situaciones, las actitudes, pero traiciona el espíritu y la intención que los anima: copia de trazo grueso que atina sólo con el contorno, a veces con los grandes volúmenes, jamás con los matices y menos con el sentido profundo. Y cuando se aparta deliberadamente de su original para fraguarse sus propios caminos, entonces cae en la charca de un optimismo tan inesperado como bochornoso.

Lo que había de más doloroso en el drama de Marcel Carné —la soledad del hombre, su irreparable amargura, su definitiva desesperanza— aparece en ésta de Anatole Litvak, reblandecido por un constante falseamiento de sus personajes y un desdichado escamoteo de sus caracteres. Todas las artistas vivas, vivas y áspetas, de aquellos hombres y mujeres, se vuelven en éstos romas y muelles: ni la pequeña florista parece haber amado al prestidigitador, ni éste semeja otra cosa que un pobre Don Juan declinante, ni, al fin y a la postre, el obrero acortado y suicida tiene ineludibles razones para su desesperación y su suicidio. Tampoco las tiene, ciertamente, para echar sobre quienes le acortan tan largos cursos.

La ausencia de Arletty, de Jean Gabin, de Jules Berry, es irreparable. ¡Qué lejos se halla esta movediza muchacha americana de aquella mujer casi grave; qué lejos este hombre —y es lo mejor del reparto— de aquel otro, concentrado, taciturno, angustioso en su muda desolación; qué lejos, sobre todo, este seductor elegante y caduco, de aquel histrión gestero, cínico, ajado, odioso y lamentable! Ni los actores ni el diálogo resisten el paralelo; ni siquiera el libro cuando sigue más de cerca el libro de *Amanece*. Lo resisten, sí, muchas excelencias del procedimiento fílmico: juegos de imágenes, efectos de atmósfera, real o moral; ritmos de montaje. Nada de esto, sin embargo, supera a los que nos mostró *Amanece* y no alcanzan, por cierto, a redimir las restantes inferioridades de la obra norteamericana.

La única razón que justifica esta nota crítica en ESCRITURA es la confluencia de este argumento con el que dió origen a una película ya célebre.



LA DAMA DE SHANGHAI

Orson Welles echa mano esta vez de un libro no demasiado complicado por sí mismo y muy oportuno para animar cualquier obra de género policial: La esposa de un millonario acepta que el socio de éste mate al marido; el asesino en potencia busca una coartada, haciéndose pasar, a su vez, como asesinado por un marinero enamorado de la esposa; pero mata a un turbio polizonte que va a descubrir sus planes, y resulta luego muerto por la esposa. Al fin, marido y mujer, se acribillan concienzudamente a tiros en la sala de espejos de un parque de diversiones.

Todo esto, aunque generosamente provisto de cuatro muertes violentas, no es ni original, ni mayormente importante; algo más lo es el carácter que Welles presta a sus personajes: agrios, ávidos, implacables; algo menos los diálogos que pone en boca de éstos; y mucho menos la confusa ideología que a ratos asoma a través de una crítica social por demás literaria y palabretera.

Pero puesto que en el cine los modos de decir sobrepujan muchas veces la entidad de las cosas dichas, y de horribrosos folletines y triviales historietas han salido magníficas películas, *La dama de Shanghai* llega a ser también, pese a su contradictoria mezcla de valores, un espléndido síntoma de rebeldía —espléndido por su estilo, por sus altas bellezas formales, por su disconformismo— contra los procedimientos del cine comercial.

Fiel a su propósito de narrar con máxima eficacia expresiva, Welles buye del discurso secunente y corriente. Así da la historia por fragmentos; dibuja los personajes con dibujo abierto e incompleto, sin expresar la totalidad del cómo y el porqué de sus acciones o de sus sentimientos; exige del espectador una función activa, con actividad constante de su imaginación; usa de las imágenes y de su papel plástico, con una libertad y un vigor que llegan, en los mejores momentos, a un verdadero esplendor visual.

Esta película posee sin duda un argumento extremoso, cargado de palabras y digresiones. Pero posee también una infatigable eficacia cinemática y ofrece momentos que pueden contarse entre los más eminentes que haya, fraguado este *enfant terrible* del cine norteamericano: el desarrollo del juicio, con su deliberado absurdo y su caricatura y su ácida mofa; la secuencia del acuario y su exhibición de monstruos, un tanto simple en cuanto a propósitos alusivos, pero tan densa y rica como juego de cámara y montaje; muchos fragmentos del cruceo por el Caribe; todas las escenas del teatro chino, donde se contraponen la tensión del drama y la calma de aquel rincón exótico; toda la huida del marinero por entre la maraña del parque de diversiones, en una como mezcla de realidad y pesadilla, con recuerdos de *Catigari* y de *Al morir la noche*; toda la secuencia de la sala de los espejos, con sus enloquecidas fugas de imágenes y su tumultuoso estallido de cristales que se desmoronan en la catarata de sus rotas aguas, entre la fusilería de los disparos. Luego, con la caída súbita del climax, en los cuadros finales, el marinero retorna al mar mientras la mujer se muere, tirada y desangrándose, como una alimaña herida, sin habernos entregado el secreto de su amor fingido o verdadero.

El asunto de *La dama de Shanghai* teniz cabales medidas como para engendrar un enredo policial o un folletín de pasiones. Orson Welles hizo con él una película áspera,

ambiciosa, irregular, truculenta y brillante; la dotó de personajes que, por veces, son títeres en sus manos, y también portavoces por demás parleros; la dotó también de un ropaje cinematográfico cargado de lujo a la vez sabio e instintivo, sutil y bárbaro. Por estas deslumbrantes vestiduras, ante todo, y también por cuanto la obra entera rompe los valladares de la sensiblería y la fonería cotidianas. *La dama de Shanghai*, sin alcanzar la estatura de *El Ciudadano* ni gozar de su compacta homogeneidad, se levanta por cima de tantas cosas del cine; aún por cima de muchas cosas de este mismo barroco, vóltario, insatisfecho Orson Welles.

ESCALERA AL CIELO

Las visiones del protagonista de esta novela ¿son producto de sus lesiones cerebrales? ¿son incursiones por un trasmundo que existe de verdad? Realidad e imaginación ¿no son, al fin, sino la misma cosa, es decir, representación subjetiva solamente?

Ninguna respuesta categórica da esta historia de un aviador inglés y una *wife* americana a las preguntas que ella misma plantea, burla burlando, para solucionar luego en el estilo de "así es si así os gusta", donde la solución racional deja siempre uno o varios huecos para que quepan las soluciones de la fantasía. Los deja, felizmente, pese al exceso de explicaciones que el diálogo carga, y que son innecesarias, pues que la mejor manera de explicar es aquí dejarlo, todo por cuenta de la imaginación, ágil o tarda, del espectador.

El buen humor que priva en todo momento en *Escala al cielo*, la gracia ligera con que trata las andanzas de sus personajes por los planos de la realidad y la trans-realidad, aleja todo peligro de trascendentalismo moral o metafísico. Ese mismo humor demuestra, luego, con aire muy serio, cómo la justificación lógica de un acto nada significa frente a su justificación sentimental; juega a juegos de prestidigitación con el tiempo y el espacio; se pone a hacer la crítica, en algún momento bastante aguda, de Inglaterra y Estados Unidos; sienta en escenarios vecinos a los aristócratas franceses del 89, a los punitanos de Nueva Inglaterra, a los aviadores muertos en la guerra de 1914. Y al fin recuere, yuxtaponer ambos mundos, real e imaginario — la escalera fantástica y el quirófano donde operan al aviador — sin llegar a aniquilar uno u otro, dándonos tan sólo la presunción de que el aviador y la *wife* han de vivir en adelante libres de intervenciones ultraterrenas, verdaderas o ficticias.

Al puro lenguaje fílmico debe *Escala al cielo* las más certeras expresiones de su donoso humor y de su poética fantasía. En torno a las presuntas alucinaciones del aviador y en torno al conflicto transhumano que ellas le plantean, transcurre lo que cinematográficamente es más importante. En ese más allá de broma y veras es donde la película se muestra, plástica y sugestivamente, más rica. El cine recupera allí siquiera algo de lo que en valor imaginífero ha perdido tantas veces: la infinita escalera (a la cual las estatuas afean bastante) y el anfiteatro donde se celebra el juicio, abundan en ejemplos, a veces sorprendentes. El desplazamiento que aleja aquel anfiteatro, fundiéndolo en una como nebulosa que gira en un infinito espacio sideral, es una habilidad plena de magnificencia óptica; la traslación figurativa de la anécdota a un movimiento de imágenes audio-visuales, un sutil artificio feliz. Y el escamoteo del color y las pálidas veladuras con que se visten los secos y cosas del tras-

mondo, una novedad y un acierto más: por contraste con ese delicado gris fantasmático, las escenas de nuestra realidad nos parecen reñidas, con los colores de un cromo barato.

Pocas veces la fantasía se atreve a manifestarse en el cine con libertad al tiempo que con mesura, y pocas veces, además, el público la acepta de buen grado: por el contrario, en nombre de algo que cree real, la rechaza con obstinación inexorable. *Escala al cielo* nos devuelve, parcialmente al menos, el territorio de la fantasía poética con el cual el cine ha perdido contacto casi completamente.

CRIMEN EN PARIS

Detrás de un exterior policiaco, Henry-Georges Clouzot disimuló con seguro tacto una novela preferentemente psicológica, donde, los personajes atraviesan las mallas de una historia de asesinato para mostrar al espectador acento los intereses, las flaquezas, las miserias, quizá los vicios, que los mueven, y que tejen el contrapunto dramático-burlesco de esta historia. Sin demostrar apenas simpatía por ninguno de esos personajes, ni siquiera por el inspector de policía, Clouzot y Jean Ferry los exhiben sin crueldad tampoco, tan sólo, a veces, con cierta piedad irónica: el marido insignificante, celoso, tímido; la mujer vanidosa, interesada, frívola, enamorada sin embargo de "son p'tit biquet d'mari" y, casi, casi, fiel; el inspector vulgar, pobre, concienzudo, bastante inteligente, a veces bonachón, a veces duro. En torno de este terceto — en torno sobre todo de la esposa — se mueve todavía la singular figura de la fotógrafa, mucho menos secundaria de lo que parece: silenciosa y elegante, tensa y ardorosa pero siempre dueña de sí y de su secreto que apenas se adivina.

Tres de ellos pueden ser asesinos en el único asesinato que se perpetra; y no sólo pueden serlo sino que lo son en potencia. Todos tres lo parecen y todos tres lo hubiesen querido ser de haberlo podido. Mas la misión de este argumento no es develar una presunta, sino analizar los hombres y mujeres que en ella comparecen: no es demostrar cómo se apresa a un criminal sino exhibir la catadura que tienen un medio y una época.

Esa que describe Henry Clouzot en su película no es sin duda tan simpática como la de una opereta; pero posee una veracidad florante, a veces amara, a veces jocosa, a veces siniestra, a veces — las más — triste. Clouzot dió con un estilo cinematográfico de justa adecuación para manifestar ese mundo, la hora en que esa historia transcurre y se apuran esos personajes: estilo movedido y cambiante, a ratos veloz a ratos calmo, sin ningún alarde ni complacencia fílmicos ajenos a las necesidades temáticas, pero siempre dorado de una plasticidad profunda. Las callejuelas, los entrecruces del teatro de variedades, los interiores del "Quai des Orfèvres" aparecen tratados con un criterio fotográfico que hace especial hincapié en la sombra y que obtiene de ella dramáticos efectos: a veces una secreta y desolada poesía.

La labor de Jouvet ha sido considerablemente alabada; ella es, en efecto, merecedora de toda alabanza puesto que presta tan gran veracidad, y tan coherente, a esa figura desgarrada que en nada se parece a los arquetipos que el cine y la literatura policiaca guardan en sus anaqueles, figura tras de la cual se percibe tan inmediatamente — se palpa, diría — la viviente humanidad del funcionario solitario y oscuro. Pero será justo equiparar casi

a esa labor: la de Bernard Blériot que da tal relieve a un personaje necesariamente opaco y borroso; y la de Simone Renant por virtud de cuya pulcra discreción adquiere tal recato el callado, sacrificado, inconfesable amor de la fotógrafa por su voluble amiga.

EL BARÓN FANTASMA

Los castillos antiguos y sus brumas y sus fantasmas pertenecen a una comarca erpoliada sin clemencia por todos cuantos piratieron por allí a mansalva. Acaso nada quede de ella que no haya sido, una vez o muchas, presa de tanta rapiña y tanto manoseo. Pero como quiera que el artista tiene — nuevo rey Midas — la facultad de trocar cualquier pedrúsculo en oro legítimo, Sergio de Poligny y Jean Cocteau elaboran, en torno de un castillo habitado por un extraño noble misántropo, y calado por pasadizos secretos, un delicioso cuento donde la gozosa fantasía se complace en jugar a veras y buelas con el misterio y la poesía y la sátira y la caricatura. Sin echar mano de nada sobrenatural pero aludiendo a ello veladamente — a veces provocándonos el azaramiento de su inminencia — ese cuento guarda equidistancia entre la realidad y la irrealidad, sobrepone por momentos ambos mundos — los interfiere casi — y alterna diestramente el humor, el estremecimiento sentimental, la franca buela, la alta poesía.

Sin duda *El eterno retorno* — la otra película en que Jean Cocteau intervino y co-notemos — cobijaba un pensamiento más denso y escondía una más honda inquietud: la fatal, constante reiteración donde sólo las circunstancias se renuevan. Sin duda, también, los antecedentes literarios que invocaba contribuían a investirla de un especial prestigio. Pero la coherencia total era ya harto más débil — quizá, hasta, por el mismo propósito de reiterar a todo trance el legendario tema — y algunas digresiones harto enfadadas. En *El barón fantasma* la fidelidad a una idea rectora se mantiene más firmemente y las digresiones — tales las aventuras del divertido pretendiente borbonico — no son sino contraparte jocosa del tema de los enamorados y el castillo.

Pero — en cine siempre vendremos a parar en lo mismo — es a la magia de una fotografía y una luz y una estructura rítmica que algunas escenas de esta película deben su fascinación misteriosa; es a esa misma magia — elocuencia del lenguaje fílmico — que otras gozan de tan penetrante, y al par tan lírico, humor. La maestría de Roger Hubert y la lúcida sensibilidad de Cocteau han hecho ciertamente algunos milagros, pero todos ellos con la intervención de esa máquina de inventar imágenes que es la cámara de filmar. Y cuánto se como tales la atmósfera de sortilegio que rodea aquellas ruinas y sus extraños habitantes, a los que no se escatima sin embargo una punta de truculencia deliberada y de fino remedo; el repente de juego y asombro con que el momificado batón se hace polvo — literalmente polvo — al leve roce de un papel; la desazón casi ominosa que se desprende de algunos espacios, de algunas puertas cerradas; la pasión y el arrebato que mueven aquel paso sonámbulo — realidad e irrealidad — de Hervé con su amada en brazos.

Por nuevos senderos — hay tantos — el cine recupera otra vez la dimensión fantasmagórica; la recupera con sutil recato, con pulcra sentido de su delicadeza, con una irónica travesura que tan bien sabe burlarse de una maquinaria medrosa ya periclitada. La recu-

pera y anima vividamente lo que en ella mejor puede animarse: la traducción de nuestros ensueños, quimeras y fantasmas.

CINE - ARTE

Realizó diversos espectáculos, casi todos de carácter retrospectivo, cumpliendo su quinta temporada oficial. Exhibió algunas obras de indudable proceridad, tales como las "exposiciones" plásticas de Emmer y Gras (*Relato sobre un fresco*), novedades en la cinegrafía de arte e indicios de un estilo que vaticina capacidades todavía más altas. Exhibió otras algunas de las cuales significan hitos salientes en la historia del cine: a veces valores artísticos positivos, a veces meras ilustraciones de aquella historia, aunque muy útiles ilustraciones para espectadores avisados.

Han de señalarse: *El gabinete de las figuras de cera*, otro de los contados ejemplos de expresionismo que nos han llegado; lenta y deliberadamente obsesiva en sus dos primeras partes, aguda y velocísima en la tercera, muestra excelente de "petadilla" "caligaresca". *La última carcajada*, retorno alemán al realismo y, en su mejor trozo, muestra también de un ensueño; desbaratada en sus últimas intenciones satíricas por la excesiva insistencia. *Turkib*, la espléndida documental de Victor Túrcin, a la que una proyección inevitablemente defectuosa perjudicó bastante. *La melodía del mundo*, vista varias veces y admirada siempre por su creída rítmica. Y, recientemente, *El hijo del sol de media noche*, película sueca acerca de Laponia, interpretada por nativos y realizada con limpio oficio.

CINE - CLUB DEL URUGUAY

Sigue alternando los espectáculos públicos con los privados, en los cuales proyecta cintas de tamaño menor. Mantuvo siempre, en todos los espectáculos cumplidos, los honrados propósitos artísticos que le dieron nacimiento, y todo cuanto exhibió hasta ahora guardó siempre alto nivel. Las películas de pequeño tamaño tuvieron el inconveniente (casi todas las de esta clase lo tienen) de su carácter sintético e incompleto por lo tanto, que proporciona a los espectadores un conocimiento parcial de las obras originales. Acierta sin embargo el Cine - Club exhibiéndolas, pues que todas ellas corresponden a películas que sería ahora imposible ver íntegras e impresas en tamaño universal: *Napoleón*, *La presa del viento*, *Roques de niños*, *El oasis imaginario*.

Anarte este cine menor, el Cine - Club proyectó en sus últimas funciones *El delator*, de Arthur Robison y *El estudiante de Praga*, de Eric Galeen. La primera permitió establecer un paralelo con la obra homónima de John Ford y verificar de nuevo cómo la calidad cinegráfica es por entero ajena a la literatura de donde dimana; esta versión libre de la novela de O'Flaherty, tan diversa por tanto de la versión de John Ford, es también una muestra cabal de buen cine. La segunda volvió a desplegar a nuestros ojos el brumoso hechizo de la leyenda tratada con tan delicado y cetero sentido del misterio

J. M. P.





LA MÁSCARA Y EL ROSTRO

BUSCAR raíces es una manera subterránea de andarse por las ramas.

EL pensamiento-ardilla es el que sabe andarse por las ramas con seguridad, sin caerse. El pensamiento-larva, gusano o caracol, también. Pero mientras el primero lo hace con limpieza, ágil y ligero, con intrepidez y con gracia, el otro lo hace, sucio, con torpeza, lentitud y miedo: y con trampa, precaviéndose, para no caer, de su pegajosa, asquerosa babosería.

LO único que no puede hacer el pensamiento-ardilla, por más que quiera, es morderse la cola.

LE dijo la pulga al mosquito: de menos no nos pudo hacer Dios.



NO hay nada que no esté cerca de Dios, decía una santa. ¿Ni siquiera el Infierno?

EL Cielo le dijo al Infierno: tú eres mi prójimo. Y el Infierno le contestó: pues ¡aléjate un poco de mí para que te vea: y para que te crea.

CUANDO quieras saber cuál es la razón de la vida, no se lo preguntes a la Esfinge. Tampoco a la serpiente. Si lo quieres saber de veras, pregúntaselo, mejor, a la langosta.

EL mirlo le dijo al elefante burlescamente: tú tienes toda la razón: por eso a mí no me has dejado más que un poquito, y un piquito, de verdad: y ésa, roja como la sangre. Mientras tú le das trompadas al aire, yo le silbo al viento.

LO fundamental para el elefante es, efectivamente, su funda; la dura funda de su piel que le expresa como disfraz o máscara de su natural fundamento; como el caparazón a la tortuga y al erizo las púas. Los fundamentos naturales de sus correspondientes filosofías, como los de todas las filosofías naturales, son, al parecer, esas fundamentales apariencias que los enmascaran de tan expresa superficialidad: lo más superficial de todo. Tal vez en el fondo oscuro de su alma (y en un decir éste de que las almas puedan tener un fondo oscuro) el filósofo existencialista piensa, naturalmente, como el erizo, la tortuga y el elefante, con su piel; que es su encarnadura natural: piensa en carne viva; es decir, que piensa superficialmente, aparentemente, literalmente, con la escritura enmascaradora de su sangre, que es una corteza o cáscara amarga o fugitiva flor de piel, por la que la vida le reclama una inocencia natural de recién nacido. La filosofía

Existencialista se sitúa en recién nacida con viva atención de curiosidad, entre
Ella y la manzana. Por eso el existencialismo filosófico más irracional es
el más racional. Los dos verdaderos (Pascal, Nietzsche, Kierkegaard, Camus,
etc.) tiene como el existencialismo Don Juan del fraile Tirso, el corazón
de los curules y como el esencial Don Quijote cervantino, el alza en los
y...

La muerte que sentimos viva es la de nuestro cuer-
po que, aunque no la podemos ver, viene con nosotros desde la cuna: nace
con nosotros y nos va madurando dentro. Esa flor de piel que nos agracia
perida es la que nos madura el esqueleto como su fruto natural: la muerte
se levanta y rie en los huesos. En cambio, a la muerte en el alma sólo la po-
demos soñar: porque ni la podemos mirar oscuramente en nosotros ni verla
fuera. Solamente la podríamos ver con los ojos vacíos, con las órbitas de la
cáscara con la risa esquelética, descarnada, del que ya no somos, cuando
nos pudieran vernos, mirarnos de ese modo, desde fuera, otros ojos llenos de
verdades.

DECIMOS al dormir conciliar el sueño: conciliar
el sueño con la muerte? Despertar es reconciliarlo con la vida.

EL soñar te hace querer.
EL querer te hace soñar.
EL querer hacerlo sueño
lo que te hace es despertar.

"IMPORTA no estar dormido", dice el burlador sevi-
lano de Tirso: y le responde, muy razonablemente, el cínico Don Juan de



Molière: "yo creo que dos y dos son cuatro". Más adelante, la exacta réplica
molieresca la dirá en música, o con música, Mozart.

ENTRE la música que nos hace bailar, desvelán-
donos, y la que nos hace soñar, durmiéndonos, se devana los sesos inútilmente
nuestro más ovillado pensamiento.

"EL pensamiento más profundo canta", decía Car-
lyle. Y el más superficial, ¿baila o duerme? A lo mejor, sueña.

SI la música dijera la verdad, mentiría.

LA música no podrá nunca libertarse de la som-
bra órfica que invisiblemente la sigue y la persigue como la venganza del
Infierno.

LO que le sucede al público en los conciertos, como
en las corridas de toros o en el cine —me decía un exigente— es que no sabe
distinguir. Pues si lo supiera —le contesté al tan supuesto distinguido—
¿iría al cine, a las corridas de toros o a los conciertos? La confusión sensa-
cional es madre de todos los placeres permitidos. Al menos, de los permiti-
dos públicamente.

SI el arte, la literatura, es siempre un producto
social, el que trata de hacer arte o literatura social peca contra natura; con-

tra la propia naturaleza del arte y de la literatura; cuya producción natural invierte.

LA pintura, como la música o la poesía, cuando no tiene nada que decir, calla; para que nos la figuremos profunda; o grita para que nos creamos que tiene también voz popular y divina, que tiene palabra.

LA música nos engaña siempre porque no puede nunca cumplir una palabra que no tiene.

HAY arquitecturas espirituales, plásticas o invisibles, que expresamente dicen lo que son porque son palabra creadora. Hay otras que callan lo que no son: la máscara hueca o el mimetismo paralizador de una gesticulación impotente.

SI el buen gusto fué invención ascética y cortesana de un pueblo hambriento, el buen tono debe haberlo inventado una aristocracia de hartos. El buen gusto, invención española de una Reina pobre, acaso tuvo su respuesta en un buen tono inventado por sus enriquecidos lacayos.

EL buen gusto y el buen tono son hermanos de leche: aristocracia linfática del arte!

ESA poesía, esa pintura, esa música... lo son de

tan buen gusto y tan buen tono, me decía un chusco, que parecen fórmulas leucocitarias del pensamiento.

EL buen tono, pasa. El buen gusto, queda. ¿Qué pasó y quedó de Versalles, buen gusto o buen tono?

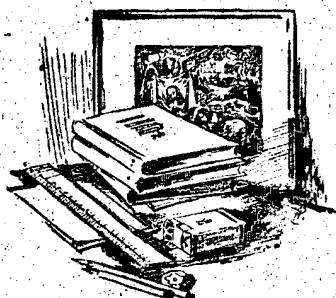
VIENDO al immaculado pelicano con el pecho abierto y sangrante le dijo el hipopótamo conmovido: yo también soy existencialista.

"EL pensamiento no delinque", dijo un político. Y le contestaba un filósofo: ni el delincuente piensa.

FUI a decirle unas cuantas verdades al lucero del alba y me contestó con un guiño: porque ya las sabía.

JOSE BERGAMIN

Montevideo, agosto de 1948.



LIBROS

Crítica y Notas

MONTALVO SOBREVIVIENTE Y DARÍO REDIVIVO

I — PRESENTACION DE MONTALVO

Era ya tiempo de inquirir hondamente en Juan Montalvo. Daba grima verle olvidado, lejano, preterido, mientras en un corazón con nosotros, Sarmiento y Martí, sus pares, se entrañaban en el moderno espíritu de América. Sus pares, digo, porque vibra de Montalvo a Sarmiento, y de Sarmiento a Martí cierta hermandad sutil que los iguala y abraza en el ejemplo.

Valga, cada uno, lo suyo, pero nadie de los tres mejor que nadie, cuando defienden las esencias civiles de América. Y hasta se asemejan, puesto que pertenecen al orden típico de hombres de letras que nos dejó aquel siglo diez y nueve: los escritores combatientes, los escritores de lidia, escritores si por vocativo arrebatado, más por necesaria toma de armas. No anhélan ellos tal carácter: se les impone, emana de la gran sombra turbadora del tirano, el rey, el cómitre. Fué el distinto signo que América tuvo: sentir, los escritores, ilustres, los que perviven hoy, antes que de artistas, sangre y conciencia de políticos.

La santa pureza de Martí no quería oficio de poeta sino de hombre (1): sabemos

(1) Esta referencia a la vocación de Martí por un oficio primordial de hombre, y no de escritor, se halla en el muy notable trabajo del mejicano José Angel C.



de Sarmiento que pelea hasta en la última esquina de su prosa: y tanto gana a Montalvo la política, tanto se le encarna, que su obra "arrancó de la lucha contra los males" de su patria, los males mismos de América. Casi toda su obra, ajusta Anderson Imbert. Y lo que aparta, lo que aparta el "casi toda": aparta los "Siete Tratados" y el "Ensayo de imitación del libro, inimitable"! Le quedaban fuerzas y vagares, y desbordó con ellos en los puros menesteres literarios, y con ellos, y su guerrera busca de la forma perfecta, abre el tránsito hacia la nueva raza de escritores sólo, sólo escritores. ¡Qué desapercibido lector en hablando del fin y el alma con que se crea literatura, sospechará a Rubén Darío poeta, célebre al tiempo que Montalvo existe aún? Hay prodigioso salto: Darío afirma la conciencia y la gloria del escritor sin menguas de político, eleva el arte a mundo catetero para el que cabe vivir y se debe vivir. Escribe Darío como función y motivo, como quicio de vida, y entonces, a su voz, crece en América un escribir que se emancipa del hacer y el azar políticos. Darío, nuestro inicial poeta puro; y a seguida, irrumpe el modernismo, y la Crónica literaria, siempre "aplicada a la realidad", siempre reverentemente atada a sus grillos políticos, se repliega en sí propia, ya libre. Por ende, y quede claro: el modernismo será, más que de estilo, revolución de conciencia. Rubén, y los otros, se admiran y adueñan de tantísimas virtudes del estilo de Montalvo y Martí: mas — y acaso, acaso, ni alcanzaron a saberlo, — les distancia de raíz a raíz su actitud en punto al arte. Los modernistas nunca aceptarían milicia fundamental que la del arte: nunca hubieran fantaseado Sarmiento y Martí, y Montalvo, hasta suponerse escritores puros, y no escritores a ley de políticos o patriotas. Montalvo llega, cerca del espíritu del modernismo: libró sus páginas óptimas — los capítulos, y los siete ensayos — en nudo goce y gozo de literato; a Sarmiento y Martí la palabra les nace gemela con el acto político.

Así supongo yo a Montalvo. Y lo que yo hago al presentarle, así, al darle así su sitio y pedaleo en el panorama americano, excuse y escude mi entremetimiento con el "Montalvo" de Anderson Imbert, y el "Darío" de Salinas, ¡nada menos!

II — "EL ARTE DE LA PROSA EN JUAN MONTALVO". POR ENRIQUE ANDERSON IMBERT

"El propósito de nuestro trabajo es describir objetivamente el sistema estilístico de Montalvo, su total actividad expresiva", alega Anderson Imbert. A fe que palabras tales

niceros, «Martí o la tragedia como destino glorioso, que se publica en el número 10 del «Archivo José Martí», Habana, Cuba, 1947. (Recuerdo, entre paréntesis, el magno y fecundo conjunto de documentos y aportaciones que integran el citado volumen, que me sirvió para casi todas mis alusiones a Martí). Para que se entienda bien, mi actitud ante el escritor puro, acotará que no por no haberlo sido Martí, herido por trágicas y desafortunadas circunstancias históricas que reclamaban su genio, minorizo su posición en el arte, a la inversa, la más bella prosa, en muchas de sus páginas, que se ha escrito en América.

autorizaban el temor. Ya receló uno toparse de manos a boca con un mecánico del arte de éos que desmigajan en mil piezas una creación, las suman en ringla, y no adivinan lo inefable, lo ignoran, lo matan. Nació, la estilística, cuando la vieja posguerra, y fue a modo de áspera enemiga del entusiasmo impresionista; aportaba método, lucidez, exactitud. Y bien que sus sobrias pesquisiones merezcan lauros, jamás ha de tomársele sino de ayuda junto a la crítica hacia adentro, íntima, porque la estilística ni tiene alma ni puede tozar el alma y el ánimo de los que crean. Añaden a ella los reflejos técnicos del alma: vale, pues, no tanto, sin embargo, que se le aleguen calidades supremas. La estilística no analiza cuerpos vivos: diseca, y arma. Luego, el cadáver, miembro a miembro: el cuerpo sigue muerto, adolescente del soplo mágico. Así temí que hubiera hecho Anderson Imbert indagatoria en Montalvo. En cambio, su libro, edificado a partir de la estilística, la traspasa por lejos, y zambulle hasta el ser de Montalvo. Guíándonos Anderson Imbert, vayamos a Montalvo.

Aqueja su cólera didáctica que a las veces, devora la sustancia literaria, y le trueta en precavado mundo y lirondo, mereció un sistema de ideas ilustre y amplio, que él no tuvo. Los biografos exaltan su infrene actitud de batalla; le llama apóstol, Blanco Fombona, y moralista, y marca su cálido ímpetu de proselitismo. Anderson Imbert, citándole, demuestra que Montalvo veía su obra como una titánica pragmática moral. "La vida, milicia contra la malicia", dijo el jesuita para que, según su bellissima frase gracianesca, nos cautivaríamos sin amedrentarnos. Montalvo vive en milicia, y justamente esa milicia, le devora la carne literaria y le deja en los huesos del sermón. Escasas, pobres, tibias, trémulas, vagas, las ideas del sermón: ubetral en híbrido con retrogrado, católico adversario de la teocracia, la clerigalia, el *Syllabus* y la "ex-cathedra", a descompás del cauce científico y de ortodoxias filosóficas, cumple su milicia contra la malicia huérfano de rica dote ideológica, no aviado con las músicas del pensamiento, pero ejecutando la milicia de la frase y el verbo y el acto, y la del ásceto ético. (Repudió lo malo por malo, no por erróneo, aunque al cabo poco monta: venga de donde viniere el arrojito. Montalvo trabó lucha magnífica a la malicia antiamericana). Nos figuráramos que peleaba por rumbo de demócrata, y Anderson revela que mermán su fe democrática graves achaques: asaz se arriman a una teoría del despotismo ilustrado sus veredictos tocantes a los indios, el sufragio, las revoluciones, el pueblo, el gobierno. Yo pienso — y Anderson lo omite — que le cae pintiparada, de epitome ideológico, la tesis de Blanco Fombona, curioso Montalvo en similar: "Los pueblos son bosques, pero los grandes árboles les crecen encima". Drama de Montalvo, que a su torno creciesen grandes árboles dañinos. De él nació la sola idea política firme que sus escritos rezuman: el tiranicidio. Andrade, Rayo, Moncayo y Cornejo matan a García Moreno. Y Montalvo grita, feliz: "Mi pluma lo mató".

Mariana, y si se va a la reconditez de Quevedo, Quevedo, pudieran adoctrinarse en la alabanza del tiranicidio: mas yo juzgo que Montalvo lo exalta por razón de su magra ciencia ideológica, miopie allende los efectos que supuso causas: tiranuelos, atraao, barbafe, avance yanqui.

Y volvamos a Anderson Imbert. Me demoré en su capítulo "Ideas" — uno, de treinta de su libro — por virtud de hallarse en él exhibido el flaco esqueleto de conceptos

a cuya gloria Montalvo avasalló las mejores armas de la prosa española. Montalvo encaja: o place en gracia a su parte de literato puro, a su literatura sin política, merced a su estilo, no por lo que dice, y sí por cómo lo dice. Anderson Imbert agota el análisis, y el análisis se cierra con Montalvo vivo, pese a su desgozne: vivo en las antologías. Montalvo necesita un antólogo, aduce Anderson Imbert, y hemos de aprobarlo a pies juntillas. Leamos al crítico: "Fue, sobre todo, un orfebre de la frase. El crítico, con "aquel aliento largo y poderoso que necesitamos para divisar y coger las perlas en el centro del océano", deba salvarlas de la profusión. Montalvo necesita un antólogo para sobrevivir". Y en las antologías quedará su don verbal, su embrujo idiomático, su voluntad de estilo, su culto a lo selecto y horror a la feria en la plaza: su "interés apasionado en la lengua".

Anderson saca al aire los trucos de Montalvo, la industria de su trabajado oficio. Le vemos perrearse y cambiarse por el espléndido brillo de una imagen, y se lo reprocha Anderson Imbert. "Con la pluma en la mano, Montalvo se va enamorando de las palabras. Una trae de la mano a la otra, vestidas de gala, y forman figuras rítmicas. Y entregado así a la lengua, llegó a perder la iniciativa. La lengua lo dominaba... las palabras se le iban acariciándole alma, labios, dedos, y proyectándose al espacio en forma de simetrías y ritmos". Si es gusto permitido y alabado tumbarse en tierra y sentir las músicas y los colores, y quereros sin pesquisarles la metafísica, ¿por qué no aplaudiremos a Montalvo cuando se da al hechizo de los vocablos, y los reúne, y los acabida, y a su vez, mago, los hechiza y nos hechiza manejiéndolos?

Montalvo amaba el idioma de España, amaba a España en su idioma y por su idioma, amor de romántica índole y maneras clásicas. Descubre, Anderson, y sagacivamente y recatadamente usa los terminos, cual obnga la excentricidad americana a proposito de los "ismos" europeos, que hay, a solapo, un Montalvo poeta, y un Montalvo romántico que se mezcla de selectivo y se aboga en académico. No le permite romanticismo íntegro su falta de sistema del mundo. "A ese romanticismo le falta un rasgo: Montalvo no tenía sentido de la historia. Ha evocado episodios de Grecia y de Roma, de los árabes en España y de la Edad Media, de los humanistas y el renacimiento italiano, la revolución francesa, y la independencia americana. Pero... este pasado no es de veras un pasado: está todo aplastado, sin relieves, sin perspectivas, en un solo plano, como en un telón de fondo. Y en efecto, Montalvo creía que en el gran teatro del mundo Sócrates, Virgilio, Dante, Montaigne, Shakespeare, Calderón, Rousseau, Byron, Victor Hugo, están representando fuera del tiempo los papeles que la Razón les ha asignado. Allí al fondo hay un telón pintado, pero eso es sólo escenografía: lo interesante es el espectáculo de tantas figuras ilustres, de pie, inmóviles, todas paradas entre sí, bañadas por la luz de las mismas candilejas. Cualquier romántico le hubiera objetado que el drama humano está siempre transcurriendo en un mundo real, no en un teatro, y que esas que él crea figuras contemporáneas habían sido personalidades históricas, bien distintas, es decir, partes de una vida colectiva, de un paisaje, de una circunstancia, de una cultura, de un proceso, en fin, que nunca se repite."

(Y aquí, sube a pelo el cotejo: ¿no ocurre lo mismo en Rodó, no es lo mismo Rodó?) Montalvo trueta la lengua hispánica en "materia lógica", idea contra-romántica, pero

actitud romántica, dualismo paradojo, y puesto que paradojo, cierto. Averigua Anderson qué hace Montalvo de esa materia lógica, y lo averigua con maestría.

Y después de visto Montalvo en la fragua, aunque palpemos sus muchas torpezas, mañas, ignorancias, surge no fútil anécdota ni capricho antiquillesco su idioma. Era Montalvo, o quiso serlo hasta la médula, un guardador de lo castizo, un hijo cismarino de España, un "castro" avaro de su "miazón".

Y última mi larga romería en los dominios de Montalvo: Anderson Imbert, ha guiado. Un envite se exprese en mi párrafo final: leer a Montalvo, y a Anderson Imbert. Su libro honra el ejemplo ético de Montalvo: cala en su drama, su fe, su pugnaz genio de orfebre, su pugnaz genio de orfebre que buscaba la secreta y eterna música de las palabras. (2)

III — "LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO". POR PEDRO SALINAS

Rubén Darío, grande poeta. Pedro Salinas, grande poeta: íguf fervorosa comunicación entre sus almas! Y un libro, por fin, que expresa, no que explica, que abunda sentidos y no significados, según gusta el eminentísimo José Bergamín.

Una conciencia, una intuitiva conciencia tiene América: es Rubén Darío su más alto poeta. Pero, meditemos, y hagamos justicia: no supo aún América a Darío. Testimonios, anécdotas, poemas, laudatorias, disertaciones melifluas y hasta la célebre y manirafa glosa de Rodó. ("¡Tú, para quien pocas fueran las victorias — antiguas, y para quien clásicas

(2) Mis discrepancias o disconformidades acerca del libro de Anderson Imbert — Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1948 — prefiero emitirlos en nota, para no torcer la continuidad del texto.

Primera apostilla crítica: en oportunidades, Anderson Imbert es demasiado frío, sufre los achaques de la estilística. Su excesiva precisión no se coloca a la altura del contenido íntimo de una obra que no puede reducirse siempre a fórmulas geométricas, o así. Por otra parte, el método de Anderson está algo de infante: si la misma inexorable paciencia que usa para con Montalvo, la emplease en cualesquiera otros estilistas, vería que no sólo Montalvo, mas todos, construyen artificialmente su prosa. El hecho no es que surgen procedimientos técnicos tras procedimientos técnicos: el hecho es que asimismo, Montalvo y los estilistas que merecen semejante nombre pusieron también espíritu y calidez, y que ello no se explica mostrando sólo cómo ordenan las palabras, o juegan con los sonidos.

Segunda apostilla crítica: el idioma de Anderson Imbert cojea bastante por desmañado. Ya que a él le agrada hundir la mirada en las palabras y las frases, he aquí algunas erratas suyas tomadas al correr de la lectura. En la página 13, Anderson escribe: «avanzachas», galicismo por ahud; en la 28, «sinaptos», por ineptos; en la 30, «ingresar a» por ingresar en; en la 33, «obsesionado», barbarismo por obsesido u obseso; en la 47 y 151, «entrar a» por entrar en; en la 58, «tan autoridad» por tanta autoridad; en la 70, «visitar Roma», por visitar a Roma; en la 68, «una lente», por un lente; en la 68 y 47, «entusiasmo» por entusiástico; en la 89, «poses», por postura; en la 103, «llegar al ridículo» galicismo por a la ridiculez; en la 88, 62 y otras, «en el fondo», galicismo; en la 128, «renguar», por renguar; en la 138, «agrediera», por agridiera; en la 224, «abandona Ipiales», por deja a Ipiales; etc., etc.

glorias — seían apenas de ley y razón — soportas elogios, memorias, discursos — resistes certámenes, tarjetas, concursos — y, teniendo a Orfeo, tienes a Orfeón!"). De tanto papilote y papeleta, dos obras únicas se hunden en su ser, y le muestran o buscan el espíritu de Marasso y Gbiraldo. (Ahora van sacándole, Moreno Villa y Salinas, a la luz de su verdad. Aquél, en 1944; Salinas, ya. No afronto ni grado valores, porque no ha de asimilarse un breve ensayo a otro en que se re-anima entera el alma de Rubén. Señalo, si el esquema estilístico de Moreno Villa, harlo más sutil de lo que su casi candidez anima, cia. (3). Bucéf, Moreno Villa, y logra la perla: "Darío se cifra en el adjetivo divino, en el sustantivo misterio, y en el pronombre yo. — Lo que ordenado, dica: YO, MISTERIO DIVINO". — Por ahí, desde ahí, tomamos idea justa de Darío. Muchos le imaginan buco, o a menudo hueco, un echacantos maravilloso, maestro de ritmos y de formas. (¡Cuánto, cuántísimo Darío, igual, si sólo eso!) Y hoy, por merced de Salinas, sentimos a Rubén siempre en destino dramático y largo temblor ante la vida.

"Palabras fieles, prodigiosamente avencinadas", hallaba Marinello en Martí; y pienso que Salinas halla en Darío sufrimientos fieles, prodigiosamente avencinados, sufridos con palabras fieles prodigiosamente avencinadas. "Yo, misterio divino", "yo, y todo, misterio divino", se asombraba Darío. Dentro de ese total misterio, y del misterio propio suyo, ¿qué le penetró más, que le rindió más, el espíritu? Salinas captura el tema de su vida, y la vida de su tema, porque el tema, alega, vive en el poeta, y vive de él. No persigamos el tema en los hechos biográficos, persigámonle en los actos creadores, y que no empezamos el inquirimiento los zigzags externos de la obra: el artista muda de creer con su creador. El tema de Rubén, su tema, "es el erotismo, el afán erótico del hombre". No el necesario y simple, y por ende fíbil, melancólico holgarse los ellos con las ellas: Salinas verá en el amar de Darío su reto a la fuerza del humano sino de muerte. "Rubén es poeta amoroso, constante. Y sin embárgo, de su poesía no emerge ninguna criatura del amor, de esas imágenes femeninas, en cuya naturaleza colaboran realidad e imaginación en variables proporciones, y que suelen ser las patronas de la lírica de un poeta, y objetos exclusivos o preferentes de su culto. . . En los más augustos casos, son únicas en cada poeta. En otros, sobre todo en los románticos, hay dos o tres nombres femeninos, a los que se suele adscribir tal o cual parte de su producción." En Darío, pues, no amor o amores de carne y alma monógamas o plurales: amor «viterno, amor-rabia, amor-pelea, amor-coraza y corazón contra el misterio y el tiempo: "Vamos al reino de la muerte por el camino del Amor". De cisne, centauro paloma, se disfrazó el amor de Darío, y se trasladó a Grecia y las mitologías niñas, y se trasladó a los paisajes exóticos y raros, a Francia la de Luis XIV, a comarcas donde Cronos

(3) El libro de Moreno Villa, «Leyendo as», se editó en 1944 por el Colegio de Méjico. Es un intento de indagar «los claves de la lírica y la psicología del autor» por medio de la búsqueda de sus palabras más literarias o significativas. Así menciona Moreno Villa hasta dar los vocablos íntimos, profundos, en los poemas: A. San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fr. Luis de León, Bécquer, Darío, J. R. Jiménez, Jorge Guillén, Machado y Picasso, y las cartas de Goya. Según se ve, pues, un original método estilístico.

no rige, y el amor es amado en primaveras y fiestas que vencen al tiempo. Pero, también, "adviene después, como en el "Poema del Otoño", la conciencia clara del pasar de lo gozado y lo gozoso, lo huido de ese placer que pediría eternidad, pero con ella el intento heroico de vivir a dos vertientes: a la Muerte, sí, pero por el amor. Es decir, que ya no dura la capacidad de los sentidos para contentar el afán; pero dura y perdura el afán mismo. Epe es el latido que nunca se apaga en la lírica de Darío". Y luego: "Lo erótico conoce su poderío y sabe su obligación: no sirve al hombre, aunque lo parezca, se sirve del hombre para su fin sin fin. Y así el ser humano y su demonio, a veces se estrechan fraternalmente, conviven en paz, son uno, y vence el encanto de los sentidos. Pero cuando atraído por la voz del ruseñor de Stella, el hombre sienta prurito de romper con su demonio, éste que sólo puede existir en cuerpo de hombre, se le subleva, se resiste a morir, se empeña en vivir en su presa. Ésa es la lucha del hombre contra su otro, lucha en que le es imposible vencer: de todos modos se sale vencido, en uno de los dos, puesto que el enemigo va en la sangre, desde Adán. Hay que concebir esta lucha, al modo unamuneco, como la misma razón de ser de la vida. Los adversarios se conocen, son hermanos, un Abel y su Caín, y hasta se quieren, como cuando se simbolizan en los príncipes y las princesas. Lo erótico y su contrario se dan enlazados, trágicamente complementarios. No hay que aceptar la fácil dicotomía de dos estilos, dos épocas, dos momentos de la tan socorrida evolución. Son dos agonistas, presentes en la misma alma desdichada desde el primer día, desde *Venus* y *El reino interior*, tienen sus treugas, se entienden alguna vez que otra; pero lo más del tiempo se lo pasan en pugna, y así obligan a la pobre alma a no parar; a vivir casi siempre en vuelo, de la rosa al clavo de la cruz. La mayoría de las ocasiones parece que uno sale victorioso: en otras se presiente que triunfará el adversario. Pero nunca hay vencedor, la lucha no se resuelve. Y eso nos lleva a la calificación —la más importante hasta ahora— de lo erótico en Darío, como lo erótico *agónico* (4). Lo erótico, que lucha por no morir. El afán amoroso se obstina arteramente en que el poeta lo confunda con el mismo afán vital: cuando le entra la duda defiende su existencia pugnazmente

(4) Ya que en su libro —Losada, Bs. As., 1948— Salinas también utiliza el término agón y agonía en la acepción que puso en boca Unamuno, no me resisto a señalar un pequeño descubrimiento, ligado, además, a este trabajo, en que también hablo de Montalvo. Tengo para mí que Unamuno fue literariamente influido por Montalvo, y no me extrañaría que alguna remota inspiración exista desde «Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes» al unamuneco «Vida de don Quijote y Sancho». Pero aquí me interesan sobre todo esas palabritas, agonía y agonistas. Se dan por entendido —Unamuno mismo lo afirma— que quien resituyo para el uso moderno el viejo sentido de agonía por lucha, y agonista por luchador, fue el rector de Salamanca en su «Agonía del Cristianismo». Pues véase qué sugestiva coincidencia: leyendo en los «Siete Tentados» de Montalvo, su «Épístola a un sofista santo católico», encontramos en la página 249, tomo 1.º de la Edición Garnier, París, el siguiente párrafo: «Si estamos en perpetua contradicción, y en nuestro estilo agonístico dejamos ver que seguimos rumbo encontrados, es cabalmente a causa de la guerra impía que llevamos...», etc. No hay duda: Montalvo escribe agnóstico en el mismo sentido y con el mismo pensamiento con que después, Unamuno.

contra todo lo que en el poeta se opone a él, y mueve la guerra por seguir señoreándose. ¡Cuántas veces le gana: le convence de que vida y erotismo son la misma cosa, y que nada se necesita fuera de él. Pero necesita luchar por su hombre, y nada distingue mejor a la poesía rubeniana que ese sentimiento agónico del erotismo. La lucha es desgarradora. El erotismo complacido es el que lleva los frutos dulces: alegrías de los sentidos, delicia del mundo externo, viso de felicidad. Al erotismo agónico, éste que se revuelve lidiador en los senos del alma humana, no le quedan más que los frutos ácidos: dubitaciones, combate interior, aflicción, desgarramientos. De modo que todas aquellas condiciones, que suelen asociarse con el erotismo en poesía, lo gracioso, lo placentero, los gustos colmados y la vida fácilmente dichosa —aunque tengan sus representaciones en la lírica de Rubén—, van pasando a segundo término, a personajes menores, en cuanto tienen que compartir la escena con las grandes sombras, las primeras actrices de la aneustia. Lo erótico rompe esos moldes frusleros de amanerada gracia, anacrónica o dieciochesca, y entre los tientos de esas figurillas de terra cotta, de esas porcelanas de la manufactura de Sèvres, bruce ante nuestros ojos una nueva hécuba, titánica y atormentada, de sorprendente grandeza. Es lo erótico trágico." Habló la poética lucidez imperable de Pedro Salinas. Y heno a todos sintiendo que Darío fue hasta en su último poema, poeta crucial y crucificado, poeta que atraía más rayos y centellas, sobre su carne y alma, que poeta ninguno de América.

Hubo subtemas en Darío. Y al primero, ha de vencerse, con pies atados: Darío, poeta social. ¡Qué dicha que Salinas sea el que lo explore! Porque cualquier mecánica de tres al cuarto nos hubiese aburrido tratándolo con pedregales de arte, los burocratas y Darío, y otros caudalosos etcétera. Darío fue poeta de minoría, y poeta selecto y poeta aristócrata y poeta social y poeta político. Y siempre, siempre, poeta puro, puro poeta. (Poeta puro no equivale a turcohumista a torremarfilloño, como quiera que muchos entiendan. Poeta de minoría tal los grandes de América: Herrera y Reissig, Bancho, Huidobro, Vallejo, Neruda, si Darío politiza, antes politiza, ve con visión poética más que con visión política. Que aprendan —¿entienden?— los poetastros que sueñan batinites y engendran rotaplanes, y se autollaman "poetas populares").

Me parece, su "A Roosevelt," el más perfecto ejemplo de poesía pura y poesía política. Anduve meditando esta idea, sin aclarármela ni Salinas. Y me dió la súplica don Manuel de Unamuno: "Cuando se nos pregunta por qué los oradores suelen ser tan poco poéticos, tan poco íntimos, contestamos que el poeta, el escritor, puede y a las veces, suele, dirigirse a cada uno de los lectores, mientras que el orador se dirige al conjunto de ellos, a la masa, al público. Y no es lo mismo." —Sí, sí, sí: igual, igual, igual ocurre con los poetas puros y los poetas sociales: pese a que sumerirá en temas políticos, se dirige líricamente el poeta puro a cada ser en su totalidad de ser solo, de ser cada uno, de ser uno, y cada uno, todos, y desde cada uno, todos; y el poeta social acude al genio oratoriano, sin intimización, y quizá le mueva "en masse", pero no espíritu a espíritu: distancia enorme que corre entre emocionar desde dentro, o emocionar desde muchedumbre.

Segundo subtema de Rubén: el arte, la poesía y el poeta. Salinas lo entiende de clarividencia. Y tierra su libro, milagroso, porque es una resurrección: "Radica el erotismo en el mismísimo más profundo centro de la naturaleza y la poesía de Darío. Dos bienes

hay que allí, en ese círculo, no se encuentran: paz y eternidad. Sale Rubén de ese cerco erótico; entra en otros, más de afuera, y vislumbra señales de que en ellos se le puede alcanzar lo que en el otro se le niega. Los hombres es posible, acaso, que vivan en paz; el arte posee, a diferencia del goce erótico, gracia de eternidad. Y entonces opera el metaplasmo de transferencia poniendo en comunicación los tres temas, de suerte que dos de ellos sirvan inequívocamente de compensadores a la íntima necesidad insatisfecha del otro. Dario, a fuer de gran poeta, se engaña con las palabras que se inventa. Con la palabra paz, que bien sabe él, al cantarla para la humanidad, que no es la misma que él se busca para sí; con el vocablo eternidad, jamás aplicable, como desecia, al placer amoroso, pero que vale y sige, en la esfera del arte, y cuya resonancia llega, consoladora, a todas partes, hasta el abismo erótico. ¡Gran equívoco! Pero es que no está la plena verdad poética como premio al final de los luminosos laberintos, de los resplandores equívocos de la poesía? Ella, como todo arte, arriba a la claridad, atravesando entre luces de equívocos. Así se adunaron por fin, equivocadamente, en el alma de Dario el anhelo erótico, la paz y la eternidad. Ese fue su último engaño, revelador de su última y definitiva verdad."

Y no divagaré. Concluyo mis líneas que hoy no saben ser crítica, que amañaron en glosa de un grande poeta que devuelve a su escondido almarío el alma de otro grande poeta; concluyo mis líneas en plenitud de entusiasmo: ahora, por gracia de Salinas, sentimos vivir a Rubén, hombre, poeta, mago, músico, semidifido.

RICARDO PASEYRO

Montevideo, julio de 1948.

JULIO J. CASAL — "Cuaderno de otoño", 1947.
Editorial Losada, Buenos Aires.

En su trayectoria lírica, iniciada en 1910 y jalonada por diez libros de poesía; Julio J. Casal, después de un prolongado silencio — "Colina de la música" es de 1933 —, nos da ahora su "Cuaderno de otoño", anticipando en su título una promesa de melancólica madurez. ("Otoño, me vas dando — tu mar dorado", p. 9; "En la piedra escondido — va subiendo mi otoño", p. 101).

Y la promesa se cumple en parte. Catorce años han afimado, depurado, enriquecido su voz. Pero si bien en este libro aparecen algunos poemas de una madurez hasta ahora no alcanzada por Casal — "Ruego", "Ha muerto el bosque", "La hiedra" —, vuelve por momentos a pequeños estados líricos; pequeños misterios, expresados en palabras de reconocida jerarquía poética, cuya ordenación fluye suave, discreta, sin que el lenguaje adquiera por un riguroso empleo, certeza y validez. (Ejemplos, los poemas I, II, III, VI, VII, IX, XII, XV).

Algunas veces lo que debilita sus palabras es el sentido simbólico de que las reviste: "Tu lámpara en espejos invisibles — te asomaba en almendros de vigilia" (p. 94). Lámpara, espejos, almendros, pierden su contenido concreto para diluirse en una abstracción.

Vaguedades e imprecisiones peligrosas diluyen también a veces el sentido y la forma, no siempre matizadas con el necesario dominio para convertirlas en poesía. En un poema, "Se van las flores", refiriéndose a una alondra que al volar deja en el aire el recuerdo de su canto, dice: "Ahora miro en lo exacto — los pliegues de tu danza"; buscando la precisión se hace impreciso por abstracto.

Hay en Casal un fino sentido de la naturaleza; y en sus mejores poemas, un aire delicado, una dulzura silenciosa, una melancolía suave confiada a media voz, en tono reposado, en versos ligeros, casi sin peso.

Llevando los hilos tendidos de ciertas palabras, varios senderos podrían seguirse a través de este libro: madre, paloma, alondra, aire, río. Un otoñal camino da su tónica a melodías que cantan entre lluvias, flores, "señales muertas", hasta "el distante, rojo otoño inédito". Las vacas o los bueyes, con sus ojos próximos siempre al agua y a la muerte en los poemas de este libro, traen una persuasión grave, nostálgica.

"Me vi tendido, muerto
en el paisaje
de los ojos de aquella vaca negra.
Y la llevé hacia el mar."

(Poema IV)

"En un silencio de agua
van diciendo su otoño.
Aquella triste vaca arrodillada,
nos lamía desde sus ojos muertos."

("Cuántas calles", titulado en el índice "Otoño")

"En los ojos redondos y lejanos
de aquel buey, asomaba
la tarde muerta; y un rumor de lluvia."

("Río de la infancia")

Espiritual, sensible, recatado, fluido, musical — "como labio de arroyo para la orilla oscura" —, Casal alcanza un acento firme diciendo una emoción tierna, pura, nostálgica, de recuerdos de infancia revividos — "Aljibe", "Aquel golpe de hacha", "Aquel color", "Río de la infancia" —, o cantando sencillamente un misterioso drama — "Ni tú, ni yo, ni el viento" —, poemas que, junto a los ya citados, a "Ruego" y "Ha muerto el bosque", y a los serenos, sencillos y graves endecasílabos de "La hiedra", son los mejores frutos de esta cosecha de otoño.

"Ha muerto el bosque.
Sobreviviendo en el espacio, apenas
vaga el otoño de un olor a flores
y un frío vaivén de apenumbreadas ceras.
El pobre sueño mudo

y deshojado
en corrientes oscuras,
en barrancos
de heridas tordas.
No nos queda
otro acaso que entrar
por las huellas
derridas de parte de las lágrimas
llevando nuestra sangre
a las venas inmóviles."

En estos versos y en los que siguen, del poema "Ruego", están las más significativas muestras de la mejor poesía que Casal ha escrito:

"Ni tú me esperarás. Ni yo he de ir.
Estás en lo escondido
de tu hiedra de cielo, tan lejano,
que hasta tu rostro
no podré la muerte
alzarme en su marea.

¿Qué he de hacer yo en tu fiesta de elegidos?
Mi corazón es pájaro de agua
de tus copiosas venas de la tierra.
Piensa en un vuelo más que se ha extraviado.
Ni tú me esperarás. Ni yo he de ir.
Haz de mí muerte lluvia. Echala al campo."

I. G. P.

IDEA. — "La Suplicante", (1945).
"Cielo cielo", (1947).
Imprenta El Siglo Ilustrado, Montevideo.

Cada cuaderno contiene cinco poemas.

En el primero surge un temperamento poético que se anuncia, desde los versos iniciales, con voz generosa y firme. Apartándose de los caminos más frecuentemente transitados en nuestra lírica, esta joven poeta busca y crea su expresión.

Con un seguro instinto musical, rara vez desmentido en algún verso — seguro instinto y lúcido conocimiento — escande sílabas pausadas, agita interiormente sus versos: coordina en aparente libertad endecasílabos, alejandrinos, heptasílabos, entrecortados de pronto, brevemente, por versos bisilábicos; convoca elegidas palabras que nos alcanzan un deleite poético:



"Sol, amor, azucenas dilatadas, marinas,
ramas rubias sensibles y tiernas como cuerpos,
vastas arenas pálidas."

"Tú, el negado, da todo,
tú, el poderoso, pide,
tú, el silencioso, dame la dádiva dulcísima
de esa miel inmediata y sin sentido."

Una insistente sucesión de gerundios y adverbios compone en "El Mar" un renovado vaivén de olas, un pausado y poderoso latido, que parece alentar una sorda, grave angustia dominada.

Retengamos los tres tiempos de "La Suplicante", poema que, certeramente, da título al cuaderno, como los más seguramente recordables del conjunto.

"Concédeme esos cielos, esos mundos dormidos,
el peso del silencio, ese arco, ese abandono,
enciéndeme las manos,
ahóndame la vida
con la dádiva dulce que te pido..."

Su lirismo se tiende aquí, patético, elocuente, encendido.

"Cielo cielo" se aventura por otros riesgosos caminos, jugando peligrosamente con el misterio de las palabras desnudas, con sus posibles significaciones, más allá o además de su sentido concreto.

La autora corre estos riesgos y los salva casi siempre victoriosamente, dándonos a compartir algunos secretos poéticos:

"La noche cubre mundo ahonda todo
desde tu valle espanto al magdalena"

Son estos versos, con su aire inaugural de sombrío nacimiento, de esos que gustamos repetir con fruición, reproduciendo gozosamente sus sílabas y deleitándonos en su cifrado encantamiento.

"Ella la ella ella la corvada
la de la boz de mies dispuesta a tanto"

Quizá llega a los límites de este camino, y en este juego de gracia e inteligencia poéticas, en estas felices rupturas sintácticas y ortográficas, incurre a veces en excesos que desvirtúan la calidad del juego mismo: "la marca del agua", "y que la noche y que — y sin milagro alguno", "no se encuentra encuentran".

Las más logradas muestras de este ejercicio inventivo están en "Cielo cielo" (primer poema del cuaderno) y en "El que come noche":

"Qué canta así qué busca
 qué busca así qué salta
 de la boca del verde controlado
 de la boca de ver de la del verde
 de la de verde canto y paz y blanca piedra
 qué busca así qué salta
 el dueño del dolor el necesario
 honda número blanco del inerte
 qué canta así qué acento
 oh nune número número blanco y piedra
 tarea sin grandeza
 amarga obra escuela
 de silencio."

Tras estas disparas formas de "La Suplicante" y "Cielo cielo", unidas sin embargo por un común acento de encendida poesía, de firme canto, de entregado lirismo con gobierno, por un mismo "aire pesado y dulce", "aire macizo y dulce lleno de llanto": borrados ahora los lazos visibles de lo discursivo: más sueltas y expandidas las palabras, ¿qué caminos aguardan a la autora de estos poemas? Lo ya realizado autoriza a esperar hermosos hallazgos para la poesía.

I. G. P.

JOSE PEDRO DIAZ: "Una Conferencia sobre Julio Herrera y Reissig".

José Pedro Díaz junta a una temprana madurez profesional las mejores cualidades de esa real o presunta "nueva generación" recientemente polemizada. Oficiando la crítica, usa un serio y humilde enfrentarse con la creación literaria: cuando se adentra en ella, lo hace con seriedad, noticia, fineza.

El blanco concreto que Díaz se fijó en esta disertación breve y densa fué el de la influencia francesa sobre el autor de "Los Peregrinos de Piedra". Como lo logra pero excediéndose en mucho, el contacto buscado se amplía a una indagación sustancial de la obra y del espíritu de nuestro gran poeta. Vale la pena destacar las agudas páginas prologales en las que Díaz fija con ejemplar precisión el problema del "americanismo literario" y la tan peyorativamente llevada y traída cuestión de las influencias. Y para antidoto de americanismos políticos, de épicos balbuceantes, de indigenistas esforzados, de cazadores de becas y de otros ingenuos o vivos, queremos transcribir este párrafo, adhiriéndonos totalmente: "La primera forma de ser americano es pues ser auténtico, es ocuparse de cobrar conciencia del hombre que se es: lo americano se dará entonces por añadidura, y además no es necesario. Malo sería, entiendo, un propósito de americanismo de donde se partiera. Al americanismo se va a llegar, pero no puede ser propósito o determinación a priori, por cuanto sería entonces algo falso, pegadizo, externo".

Estas palabras son todavía necesarias.

CARLOS REAL DE AZUA

PAQUITA MADRIGUERA: "Visto y oído, La estrella del alba".

"Cosas chicas para el mundo, pero grandes para mí".

Estas palabras de nuestro poeta criollo, que ya han tomado dignidad de anonimato, la perspectiva y la jerarquía que ellas condensan, siguen ordenando la aparición de muchos volúmenes de memorias y recuerdos que casi nunca son desechables, que siempre aportan algo para el conocimiento de un espíritu o de una época.

La ilustre pianista española ha recogido ese material autobiográfico en la primera parte del libro, arreglándolo en cuadros y evocaciones muy frescas y directas. Con ella nos movemos entre la orgullosa burguesía condal, entre los empresarios musicales de Nueva York, con ella revivimos un episodio del prestigio fabuloso de Dario. Las íntimas y coloquiales memorias de dos grandes hombres del arte español: Enrique Granados, maestro de la Sra. Madriguera; Andrés Segovia, con el que después se uniera en matrimonio, constituyen lo permanente de este bien editado libro, lo imprescindiblemente recurrible para el que transite en tales temas.

C. R. de A.

MÁNUEL MUJICA LÁINEZ: "Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)".

Manuel Mujica Láinez inició su labor biográfica con "Miguel Cané" (padre) (1942), ensayo primerizo y no totalmente logrado, por cuanto la pulcra realización y la documentada imagen del Montevideo del "Sitio Grande" no logran vencer el muy desvaído interés del personaje, su muy relativa entidad. Del año siguiente (1943) es la "Vida de Aniceto El Gallo (Hilario Acazubi)". La existencia del autor de "Santos Vega" está llena de dramáticos alfileres y de pasión combativa; la diversidad de "climas" — campo, guerra, París, Buenos Aires, — en los que Acazubi se movió y creó, abre grandes ventanas de perspectivas, distancia y poesía en su itinerario tan azotado, tan entañablemente criollo.

Poco después, en una comida con que se festejara el libro, nació en una décima de Alvaro Melán Lafinur, la idea de la vida de este hermano menor, de esta filial continuación de Acazubi, de este Estanislao del Campo, autor del "Fausto".

Cuatro años más tarde, Mujica Láinez cumple el encargo con una tercer biografía, en la que los aciertos de las anteriores se encuentran como acendrados por una maestría que empieza a hacerse oficio. La figura de Estanislao del Campo es menos pintoresca que la de Acazubi, pero Mujica parece sentirla más de cerca y manejar un caudal documental más original y valioso.

Estas "vidas" de Mujica Láinez, que no son eruditas, están ilustradas a cada paso por la carta, el recorte, el daguerrotipo. Entrelazan la discreta incursión crítica con la línea vital de los personajes escritores. No caen nunca en la tendencia irresponsable de las "biografías romancescas", en la burda invención de una intimidad. Prefieren, casi siempre, dar el hombre por sus gestos y hechos, por su estela y sus reflejos. Cuando aluden al discurso psicológico usan casi siempre un modesto e incitativo condicional. De afuera hacia adentro, calando frío o uniforme hasta el alma, no imponen la imagen obtenida. Sólo la

hacen verosímil, veraz, y este acierto, esta ausencia de gestos mandones, este uso de lo probable, gana la aquiescencia.

El porteñismo del autor del "Canto a Buenos Aires" se regodea en la evocación de esta segunda mitad del siglo, en la que fué hombre Del Campo, en la que también vivió Ascasubi. Se mueve a sus anchas en este tránsito entre "la era criolla" y la "era aiaival", usando palabras de José L. Romero, en este tiempo a la vez tan europeo y tan auténticamente argentino, tan florecido en sonrisa, en despejada dignidad, en picardía, en distinción. Hay algo de mirada melancólica a lo que se fué, de "cacapámo" — como dicen los ingleses — del aire espeso, económico y peronista. Pero hay mucho también de hábil apología de virtudes que pueden reflexar, que pueden encarnarse.

C. R. de A.

VIARIOS: "Lawless Youth. — A challenge to the New Europe"

Este libro, publicado por Allen & Unwin en 1947, es el feliz resultado de uno de esos trabajos de equipo, a los que tantas veces aludimos, de los que tenemos tan pocos ejemplos. En plena guerra, y en Londres, un grupo de personas de distintas nacionalidades se prepararon para unificar puntos de vista sobre el problema de la infancia abandonada que la guerra dejaría monstruosamente incrementado de sus comunes magnitudes. Puestos de acuerdo en lo fundamental, se encargó a diferentes especialistas la redacción de los diversos capítulos de la cuestión, y es ejemplar como cada uno se ha desempeñado, guardando al mismo tiempo la más plena libertad de opinión y el más decoroso respeto a los pareceres de la mayoría.

El área de lo investigado es menos amplia de lo que sugiere el ambicioso título: se aproxima de la perspectiva sociológica de la juventud abandonada y solo se estudia la "Juvenile Court" en sus varios mecanismos. Este Juzgado juvenil es el "Juzgado de Menores" de nuestra organización jurídica, pero reducido a su competencia penal o represiva, y eso en un límite variable que se extiende desde la adolescencia hasta la mayoría de edad. La esca de un tratamiento diferencial está amplia, mundialmente aceptada, y abonada. Es sin embargo útil recordar un argumento muy poco esgrimido: "un muchacho de casi dieciocho años imputado de latrocinio o asalto violento podría ser un endurecido criminal ante una Corte Juvenil, mientras un juzgado del crimen ordinario, acostumbrado a tratar delincuentes adultos se inclinaria a tratarlo como un inocuo principiante" (pág. 31).

La enumeración de las medidas correctoras y protectoras que estos tribunales juveniles deben adoptar es exhaustiva, sensata y enriquecida por una experiencia continental. Nos permite ver, por comparación, que en sus aspectos jurídicos y procesales, nuestra magistratura de menores está en el buen camino, que no debe aprender demasiado, y que la abismal diferencia se abre en la etapa posterior — llamémosle "Consejo del Niño" — con sus internados y colonias de maltrato, frío, hambre, corrupción.

Un valioso primer ensayo de Margaret Fry: "Treatment not punishment" (Tratamiento, no castigo) proporciona las bases doctrinarias, jurídicas y psicológicas de las medidas planeadas.

C. R. de A.

REVISTAS EN EL URUGUAY

En 1947 aparecieron nuevas revistas literarias en Montevideo. "Cinamen" salió en marzo. En noviembre, ESCRITURA publicó su primer número. "Anales del Ateneo" había iniciado en febrero su segunda época.

A un año de tales hechos, muy significativos, vale la pena hacer una revisión panorámica de algunas publicaciones que se editan en nuestro país.

"ALFAR" (Nº 87).

El primer número de "Alfar" apareció en La Coruña en 1921. Su primer ejemplar montevideano salió en 1928. Todo análisis justiciero de "Alfar" debe empezar por valorar esta larga vida transcoccénica. Esta tenaz fidelidad a una labor publicitaria, y todo esto, es justo también decirlo, es obra y mérito — personal, directo — de Julio J. Casal.

A través de esta larga vida, muchas firmas de alto prestigio han figurado en sus páginas. Pero no todo brilla en "Alfar" del mismo modo, sino que cabe asimismo destacar su irregularidad, sus notorios altibajos. Las vinculaciones de Casal, su receptividad para los valores auténticos, suelen proporcionarle colaboraciones de primer orden. Su fácil descendencia, en cambio, su escasa vocación para la severidad crítica, perjudican su revista con frecuentes medianías. Hay, pues, claras virtudes en "Alfar", pero no hay rigor.

El último número de "Alfar" (Nº 87 de la época uruguayana) es excelente. Está dedicado a Picasso, e incluye una colaboración de Guillermo de Torre y diecinueve láminas del pintor. El artículo de de Torre, guión vertebral sobre la vida del artista y las distintas etapas de su evolución pictórica, contiene un rico material documental y está expuesto con la solvencia que un largo trato con el tema confiere a su autor.

Este número inserta también una exquisita carta ilustrada de Rafael Barradas a Casal. — "Madrid" 15 junio 1921. "Queridísimo hermano Julio:", etc. — en la cual la Banda de Gubitos, el ilustrabotas Pedrín, el trencito de la Plaza Cagancha, los carnavales, el Parque Rodó, los vales de Metallo, han servido a Barradas para evocar un Montevideo ya antiguo, lleno de encanto y de nostalgia.

También es excelente, en su conjunto, la parte poética, compuesta por versos de Bergamín, Clara Silva, Susana Soca, Orfila Bardenio, Juvenal Ortiz Saralegui y otros. Un sustancioso artículo de José María Podestá sobre el Ballet infantil brasileño de Veitchek, al que califica de "animada y deliciosa juguetería"; un fragmento teatral de Carlos Debis Molina, textos de Huxley, de Rafael Dieste, y otras colaboraciones de interés forman el anverso de este número de "Alfar", que tiene, como siempre, su reverso, en el que cabe incluir el general desorden de su estructura, simple yuxtaposición de artículos diversos, sin escala valorativa ni lógica temática.

El punto más débil lo constituye una abigarrada Sección de libros, en donde, junto a

dos o tres notas serias, alternan esquelas amistosas, elogios de compromiso, párrafos sueltos, y otras muestras de crítica complaciente.

"*Altar*" luce ya vistas pero siempre hermosas viñetas de Barzadís, un dibujo de Adolfo Pastor, las aludidas láminas de Picasso y otras ilustraciones, que la hacen una revista grata a la mirada.

"ANALE DEL ATENEO" (Nos. 1 a 3):

Estamos lejos de la orientación estética del grupo del Ateneo, que da ambiente a esta revista, de la cual su director, Carlos Sabat Ercasty, es figura representativa.

Hay siempre, sin embargo, — debe haber — una solidaridad de fondo entre quienes se dedican a actividades comunes: un gesto similar, una preocupación paralela. Nos sentimos de algún modo más cerca de ellos que de quienes optan por actitudes radicalmente distintas. Decimos esto con la misma convicción con que advertimos claras divergencias estéticas. Porque no queremos frustrar, a fuerza de erizar diferencias, la posibilidad de recorrer juntos otros anchos caminos.

"*Anales del Ateneo*" está hecha, en buena parte, en base a transcripción de conferencias (de Vaz Ferreira, Estébanez Reina, Reyes, José María Podestá), de fragmentos de libros (de Emilio Frugoni, Roberto Ibáñez, Emilio Oribe), y de páginas infrecuentadas de escritores desaparecidos (Rodó, Martí, Magariños Cervantes). Esta norma implica dos defectos: 1), que no crea, que no agrega nada a la cultura, sino que se limita a servir de nuevo vehículo a algo que ya existe; 2), que la rigidez de un material concebido para otros fines, convierte a la revista que lo incluye en una publicación sin agilidad, sin originalidad, sin latido.

Han sido aciertos de "*Anales de Ateneo*", entre otros: un artículo de Carlos Benvenuto ("*Frisas a lo que se ve venía*", en el N° 2), en el cual, a propósito de la animosidad Wallace-Treiman, se tejen discutibles pero valiosas consideraciones poéticas; un hermoso poema de Clara Silva (N° 3 de "*Cantos de anochecer*"); en el mismo número; algunos textos de escritores franceses (Marcel, Sartre, Benda).

Las crónicas de cine, están a cargo de J. Carlos Alvarez-Olloniego, cineasta conocedor, de juicio crítico firme. Hans Platschek, pintor y crítico de pintura, demuestra a través de sus notas sobre la pintura belga moderna, sobre Cézanne, Torres-García, Portinari, Balle-Planas, Colheiro, que sabe obrar siempre la epidermis para pensar en la entraña de los problemas plásticos.

Una fisonomía opaca contribuye en "*Anales del Ateneo*", a desalentar al lector.

"CLINAMEN" (Nos. 1 a 5):

"*Clinamen*" está editada por un grupo de estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Su nombre, cuya explicación se dejó a cargo de Lucrecio Bergson, y Rodolfo Mondolfo en los primeros números, y que significa una facultad de desviación y de espontaneidad en los átomos de donde derivaría nuestro libre arbitrio, inducía a creer a una revista filosófica. "*Clinamen*" acusó, al principio, mayor inclinación hacia la filosofía, pero

sus últimos números marcan una notoria ~~preferencia~~ ^{preferencia} de lo literario, que se acrecienta cada vez más.

"*Clinamen*" responde a un grupo de escritores jóvenes. Angel Rama, Ida Vitale, Idea Vilariño, Manuel Claps, Ola Fabre, son los nombres que más frecuentemente se encuentran en sus páginas, a las que han conseguido dar una tónica definida, fervorosa, coherente, valiosa dado ahora, y que les abre amplias perspectivas.

Angel Rama acredita estimables aptitudes literarias a través de su estudio sobre "*Martin Fierro*" (N° 2), su nota sobre la discutida nueva generación (N° 5), y sus reseñas de libros. Idea Vilariño, en el N° 1, indaga en los recursos estilísticos de Parra del Riego, y nos demuestra su propio amor por su oficio, por las secretas artesanías del verso. Su poema "*Cielo, cielo*" (N° 3), rico en sonoridades verbales y rítmicas, deja intuir un acento interior que corre por debajo de las palabras y les confiere un doloroso y misterioso sentido. Ida Vitale y Ola Fabre ejercen una sostenida labor de crítica poética, de buena orientación.

Un cierto desalifo estudiantil, un descuido quizá buscado en muchos aspectos formales, dan a "*Clinamen*" ese simpático acento joven con el que pueden disimularse algunas ingenuidades e imperfecciones, de las que — con espíritu de letrado — daremos algunos ejemplos.

Así, Angel Rama, por auto-crítica laxa, publica un cuento en el N° 3 ("*El peso*"), que el mismo pudo enjuiciar como tan sólo un buen y provechoso ejercicio, con tema y final dados. Así, Idea Vilariño debió advertir que incurre en tácita contradicción si luego de quince páginas de empenoso análisis de los procedimientos poéticos de Parra y de analizar algunos de sus enseñanzas, concluye afirmándonos que "de obra para nuestra generación", "no sé". Así, Manuel Claps, en el N° 1, tributa generosísimos elogios a "*El mito y el logos*" de Oribe, al que llega a comparar con "*Varieté*" de Valéry. Así, Ola Fabre se deja enojar incesantemente por el fácil dadaísmo de "*Onfalo*", y cree encontrarse frente a un "revolucionario".

"*Clinamen*" ha publicado excelentes colaboraciones. Aparte lo ya citado, y sin pretender formular una mención exhaustiva, cabe destacar cuatro hermosos sonetos portuñeses vertidos al castellano por Berzamin (N° 5); un inteligente trabajo de Carlos M. Rama, "*Historicidad de la evolucionación histórica*", en el N° 3; un breve y apuro enfático sobre "*Licéum y facilidad*" de Carlos Mastrorardi, en el mismo número; las "*Anotaciones sobre Hamlet*" de José Pedro Díaz, en el N° 4; el profundo estudio de Alberro del Camón "*Antonio Machado, poeta castellano*", en el N° 5; y el claro y útil ensayo de Emir Rodríguez Monegal, en el mismo número, sobre "*La literatura de Jean-Paul Sartre*". (Sin embargo, conviene aclarar que "*Les chemins de la liberté*" es una tetralogía como dice Guillermo de Torre, y no una trilogía, como quiere retificarlo Emir Rodríguez Monegal. A los dos primeros títulos, ya aparecidos, — "*L'âge de raison*" y "*Le surré*" — seguirán "*La mort dans l'âme*" y "*La dernière chance*".) También ha publicado interesantes transcripciones de Sartre, Malraux, Simmel, Husserl.

Los últimos números de "*Clinamen*" han suscitado generales y merecidos elogios. Hay una línea de superación evidente.

"MARCHA", página literaria (Nos. 420 a 441).

Queremos incluir también en esta reseña la página literaria del semanario "Marcha". Orientada hacia la buena literatura, y con un área de difusión mucho mayor que la de las revistas, esta página tiene, en general, una repercusión amplia y beneficiosa.

Desde marzo de 1948, la sección literaria de "Marcha" está en manos de Carlos Ramela, cuya labor crítica se ha ejercido a través de algunos estudios, y de frecuentes comentarios bibliográficos. Las notas de Ramela abordan temas de interés, están habitualmente bien informadas, aportan apreciaciones útiles, a veces apremiadas, y acreditan, en general, un sentido crítico joven, entusiasta, despierto. Merecen señalarse: su estudio sobre los Ensayos de Eliot (Nº 420), su indagación en la poesía hermética (Nº 433), su nota sobre tres tradiciones de Gide (Nº 428). Fue en cambio muy poco feliz su respuesta a "Juan Cristóbal" (Nº 431), de inadecuada agresividad.

Un amplio elogio a Ramela, por la elección de los materiales que transcribe. Sin las dificultades de ineditiz o estricta novedad que se exigen a sí mismas las buenas revistas, y con un criterio claro del campo de acción y la función de un semanario, Ramela ha sabido seleccionar. Basten estas citas, por vía de ejemplo: "¡Qué lástima!", cuento de Francisco Espínola, en el Nº 424; "Alturas de Machu Picchu", poema de Pablo Neruda, en los Nos. 429 y 430; "Sueño realizado", cuento, y un fragmento de J. Carlos Onetti, en los Nos. 435, 436 y 440; "Deseo", cuento de James Stephens, en el Nº 437.

En ficción, las colaboraciones inéditas de "Marcha" no han pasado de ese tanteo, esa experimentación repetida, sin largar amargos, y, sobre todo, sin mensaje, que caracteriza una buena parte de nuestra prosa joven.

La página literaria de "Marcha" ha sido también neutral y dócil escenario de dos polémicas. La primera, sobre la nueva generación de escritores; la segunda, sobre la nueva crítica.

Sobre "Nueva literatura uruguaya" escribió Carlos Maggi en el número inicial de ESCRITURA, y le siguió José Pedro Díaz en el número siguiente de la misma publicación ("Indagación de una literatura"). Este asunto repercutió en "Cahosanta" (Nº de abril de 1948, con un comentario de Miguel Graco), y dió motivo en "Marcha" a un valioso artículo de Manuel Flores Mora, de tono ágil y pensamiento sagaz, al que siguieron otras notas, de interés decreciente, que fueron disminuyendo el tema. Angel Rama le puso cronológico punto final, hasta el momento, con su nota "Generación va y generación viene", en "Círculo", Nº 5.

La segunda disputa fue menos académica. La inició también Maggi, en "Marcha" (Nº 434), con su artículo "Bueno, yo les dije", en el cual, en un estilo *sol-davant* "chico", sostuvo la existencia de dos formas de crítica: la objetiva, cuya caricatura podría verse en una simple ficha bibliográfica; y la subjetiva, llevada al extremo por los juicidas wertberianos. E ilustró su tesis con ejemplos vivos. El artículo de Maggi originó una respuesta aguda pero de lamentable violencia de M. Alvina Thevenet, quien apuntó una contradicción entre la seriedad y la disciplina que exigía Maggi al escritor en el Nº 1 de ESCRITURA, y la actitud intimista que postulaba luego para los críticos. Provocó, también, un ex abrupto de Emir Rodríguez Monegal (Nº 435).

"Marcha" es buen barómetro de una parte de nuestra literatura joven. Las obras, los juicios y las guerrillas de esa juventud literaria que allí se exhiben semana a semana, pueden darnos la pauta de su impulso, y, acaso, de sus posibilidades. Por eso mismo, y por la repercusión que le hemos atribuido, debemos exigir a "Marcha" que se mantenga alerta frente a ciertas ligerezas en que, desde sus páginas, esa misma juventud suele incurrir, sustituyendo veracidad — veracidad ceñida — por ingenio.

JULIO BAYCE



"Invernal" (aguafuerte) Domingo De Santiago
Gran Premio de Dibujo y Grabado

EXPOSICIONES

Junio - Agosto de 1948

SALON DE LA COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES. — XI
Salón Nacional de Dibujo y Grabado. 217 obras de J. R. Abril Rabellino,
Ricardo Aguerre, P. M. Astapenco, Homero Bais, Zoma Baitter, César
Barañano, P. L. Barbat, Kalman Bardon, Guillermo S. Bazzoni, Pablo
Beker, Norberto Berdia, Nerina Bernasconi Guggeri, Manuel Blustein,
O. W. Bulla Firpo, Otilia Buono Pérez, A. S. Cabrera Sticiano, Marga-



"Cholas" (litografía)

Norberto Berdia

rita Fabini de Camon, Leonardo Cantú Sierra, Dante Capece, Salvador
Carbonell y Migal, J. C. Ciccolo, Jorge Clavelli, Glauco Capozzoli, José
Cúneo, Nicolás Cuparo, M. E. De Cola, Héctor Devita, Ruben Dicci
Censi, Manuel Domínguez Nieto, José Echave, Agustín Ezcurra, Andrés
Feldman, Eugenio Feldman Wagner, Emln Fernández (h.), Rubens Fer-
nández Tuduri, Elena F. de Frangella, Humberto Frangella, Juliana
Gadea, Alegría Gamba, Oscar García Reino, Roberto E. Garino, Rubén
Gary, Celia Giacosa, Carlos Giardrone Farina, M. A. Gil Janeiro, Ar-
mando González, S. E. González, V. H. Guidobono, J. B. Gurewitsch,
Alfredo Halegua, Adolfo Halty Dubé, M. A. Herrera, Catalina Jance,
M. A. Jater, José Lanzaro, E. A. Larrarte, Gustavo Lazarini, Diego Lá-
nares Abella, M. R. López, Lía Mainero Berro, Juan Martín, Santos Mar-



Estampa de "Cirque"

Gabriel Zendel

De "Cirque", veinticinco estampas en negro de Gabriel Zendel, con prólogo de Léon Paul Fargue, edición del autor, 1947. Exposición del Libro Francés, de Amigos del Arte.



Aguafuerte de "Antigone"

Yves Alix

De "Antigone" de Sophocle, nueva traducción de Paul Mazon, con diez aguafuertes de Yves Alix, edición Michel Romilly, 1947. Exposición del Libro Francés, de Amigos del Arte.



"Paisaje" (óleo)

Horacio Torres

Atinez Koch, Hugo Mazza, Angel Medina Medina, Arturo Méndez, Raúl Mercader, Olga Modugno, J. C. Montero Zorrillo, Ethel Moreira, Amalia Nieto, Hilda E. S. de O'Donoghue, Roberto Orlando, Dumas Oroño, Nerses Ounanian, J. G. Padilla, Elena Pasquali Marchesi, C. A. Pescé Castro, J. C. Pequeña, C. H. Prieto, E. M. Rabellino Atraldi, Tell Ramis, Edgardo Ribeiro, A. M. Romci, D. J. Rovira, Juana I. Gatti de Saltó, E. Y. Sánchez Sánchez, Elena Sánchez Castellanos, Domingo De Santiago, Ruben Sarraide, René G. C. de Sayagués Laso, L. A. Solari, J. A. Tagliamente, Aurora Toyores, Bronislao Tokarz, J. A. Torrents, Miguel Tufano, Susana Turiansky, Carlos Vaccotti Starico, Eduardo Vallarino, Roberto Varalli Lorenzo, Olga Capurro de Varela, Julio Verdié, Eduardo Vernazza, Amalia Polleri de Viana, Petrona Viera, J. F. Vieytes Pérez, Olegario Villalba, Sebastián Viviani, J. J. Zanoni, Luis Bello, Zulma Dagmino Ciganda, Manuel Fernández Méndez, Elsa Caraffi de Marchand,



"El ciclo" (acuarela)

Oscar García Reino

Mario Radaelli. 7 obras fuera de concurso de Adolfo Pastor, María Carmen Portela y Cándido Portinari.

SALON DE LA COMISION MUNICIPAL DE CULTURA. — Junio: Exposición de dibujos infantiles de escuelas rurales. — Exposición de acuarelas florales.

ATENEIO DE MONTEVIDEO. — En el Salón de Exposiciones, Junio: Exposición de dibujos de artistas minuanos, bajo la dirección de Edgardo Ribeiro. Inauguraron la Exposición, J. J. Morosoli y Carlos Sabat Roca. — Julio: Exposición de dibujos infantiles de alumnos de la Prof. Barrios de Martín. — Exposición de 45 obras del Taller Torres-García. — Agosto: Acuarelas de Raúl Javiel Cabrera.

"ARTE BELLA". — Junio: 50 acuarelas de Oscar García Reino. — Julio:



"Niña" (bronce)

Medardo Rosso.

15 óleos de Manuel R. López. — 10 óleos, 12 acuarelas y 16 xilgrabados de Franz Masorell. — Agosto: 15 óleos de Roberto Saenger.

GALERIA MORETTI. — Junio: Exposición del Sindicato libre de Artistas

Plásticos. — Exposición de la Asociación de Grabadores Nacionales. — Julio: Exposición de Raúl y Allan Grar, D. Giandrone, C. De Santiago, O. Pígola, Tell Ramis.

ASOCIACION CRISTIANA DE JOVENES. — Junio: 25 óleos y 6 acuarelas de Ramón Pereyra. — Julio: Exposición de E. Alejandro. — Agosto: 40 óleos de José Ramis.

AMIGOS DEL ARTE. — Junio: Muestra de grabados antiguos (colección del Dr. Carlos de Basabe Castellanos). — Julio: Exposición de obras de Pedro Figari. El 3 de agosto, José María Podestá dictó una conferencia sobre el pintor. — Exposición de 9 obras escultóricas de Federico Möller de Berg. — Agosto: Exposición del Libro Francés (ediciones de lujo).

GALERIA BERRO. — Junio: 26 obras y una carpeta de litografías de Norberto Berdía. — Julio: 27 óleos y 9 témperas del pintor italiano Michele Cascella. — Julio: 55 cuadros de autores diversos: escuela antigua y del ochocientos; 1 bronce de Medardo Rosso.

INDICE

PRIMERA PARTE

	Féj.
Razón y sinrazón de la vocación "quijotesca" de Sancho Panza, por <i>Alvaro Fernández Suárez</i>	5

SEGUNDA PARTE

POESIA

Con la Cruz del Sur, por <i>Juan Ramón Jiménez</i>	25
De la seriedad en poesía, por <i>Stephen Spender</i>	27
Sonata; Elena; A Elena; Desesperando; por <i>Enrique Casaravilla Lemos</i>	33

NOVELA Y CUENTO

La salida nocturna, por <i>Eduardo Mallea</i>	36
---	----

MUSICA

La nueva música francesa, por <i>Bernard Gavoty</i>	63
---	----

TEATRO

Acerca de los teatros experimentales, por <i>Fernando García Esteban</i>	72
Calendario de teatro, por <i>C. M. M.</i>	79

CINE

"Monsieur Vincent" (tres diálogos), por <i>Jean Anouilh</i>	82
Calendario de cine, por <i>J. M. P.</i>	88

LA MASCARA Y EL ROSTRO

por <i>José Bergamín</i>	96
------------------------------------	----

LIBROS — Crítica y notas

Montalvo sobreviviente y Darío redivivo, por <i>Ricardo Paseyro</i>	102
---	-----

Julio J. Casal: "Cuaderno de otoño", por <i>I. G. P.</i>	110
Idea: "La Suplicante" y "Cielo, cielo", por <i>I. G. P.</i>	112
José Pedro Díaz: "Una conferencia sobre Julio Herrera y Reissig", por <i>Carlos Real de Azúa</i>	114
Paquita Madriguera: "Visto y oído. La estrella del alba", por <i>C. R. de A.</i>	115
Manuel Mujica Láinez: "Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)", por <i>C. R. de A.</i>	115
Varios: "Lawless Youth — A challenge to the New Europe", por <i>C. R. de A.</i>	116
Revistas en el Uruguay, por <i>Julio Bayce</i>	117
EXPOSICIONES — Junio - Agosto	122

GRABADOS

Tres fotogramas de "Monsieur Vincent"	82, 85 y 87
"Invernal" (aguafuerte), de <i>Domingo De Santiago</i> . Gran Premio de Dibujo y Grabado	122
"Cholas" (litografía), de <i>Norberto Berdia</i>	123
Estampa de "Cirque", de <i>Gabriel Zendel</i>	124
Aguafuerte de "Antigone", de <i>Yves Altz</i>	125
"Paisaje" (óleo), de <i>Horacio Torres</i>	126
"El circo" (acuarela), de <i>Oscar García Reino</i>	127
"Niña" (bronce), de <i>Medardo Rosso</i>	128

VINETAS

de <i>Adolfo Pastor</i>	7, 25, 33, 36, 63, 72, 96 y 102
-----------------------------------	---------------------------------

El número 5 de ESCRITURA se terminó
de imprimir el día 12 de Octubre de 1948
en los talleres gráficos "Gaceta Comercial"
Plaza Independencia 717
Montevideo