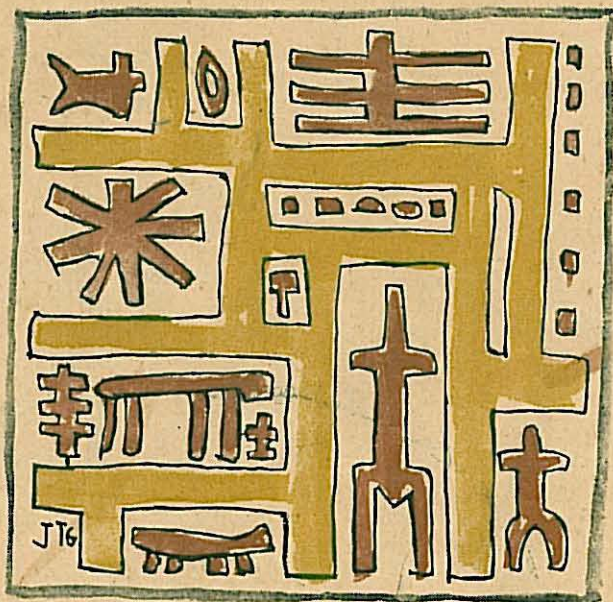


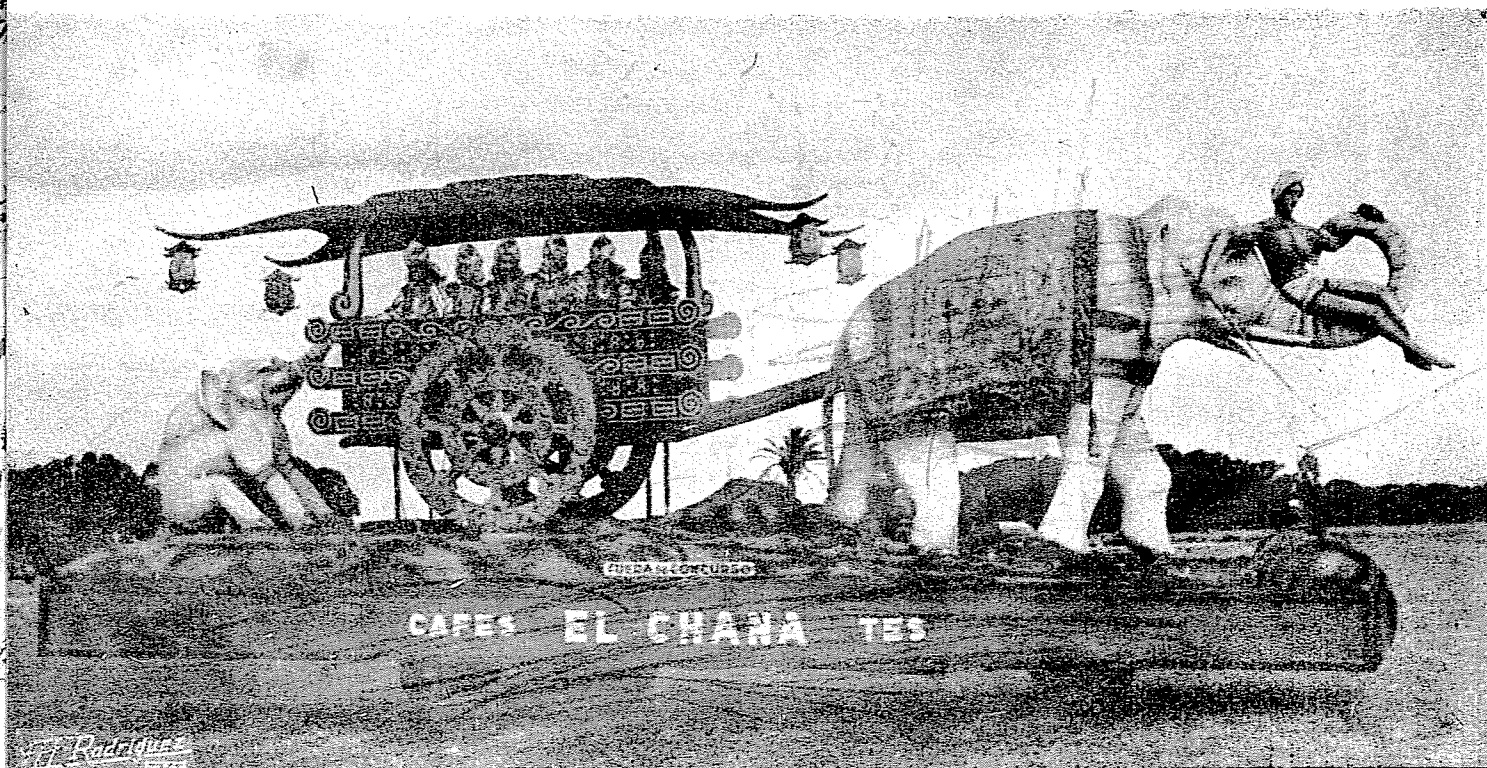
ALFAR



S U M A R I O

Portada de J. Torres García - Poemas de Jules Supervielle, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Silvina Ocampo, Enrique Casaravilla. - Intervalo Colmado por Luis E. Gil Salguero. - José Bergamín por Paul L. Landsberg. - Reproducciones de Oscar García Reino. Estudio de Luis E. Pombo. - Pablo y Moreira por Isidro Más de Ayala. - Almanaque sin fechas, de Benjamin Jarnés. - Aproximaciones a Rainer Maria Rilke, por Marcos Fingerit. - Lautreamont de Gervasio Guillot Muñoz. Dibujo de A. Pastor. - A. Guillaume por Guillermo, de Giselda Zani. - Reproducciones de Marcoussis, Pablo Picasso y Marie Laurencin. - El Moro Muza, Romances Moriscos por Laura Escalante. - Presencia de Toño Salazar. Estudio de José Ma. Podestá, Dibujos de Toño Salazar. - Poetas Brasileños Actuales, Versión de Gastón Figueira. - Enrique Casaravilla por Julio J. Casal. - Mi primer concierto de Felisberto Hernández. - El Orfebre por Carlos Maeso Tognochi. - Prosa de Sensaciones por Luis A. Caputi. - Libros: Notas de Alberto Zum-Felde, Jesualdo, Juvenal Ortiz Saralegui, Darwin Peluffo Beisso, Giselda Zani, Carlos Mastronardi, Otero Espasandín, José Lucas, Selva Márquez, G. Figueira, P. Gadea Casco, F. Novoa, E. Casaravilla y Julio J. Casal.

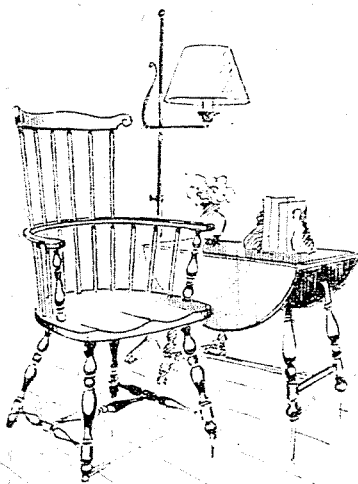
GRAN PREMIO DE HONOR AL CARRO RECLAME DE LOS CAFES Y TES "EL CHANÁ"



Aunque presentado fuera de Concurso, el Jurado que discierne los Premios de la Comisión Municipal de Fiestas, ha querido premiar el magnífico Carro presentado por el gran establecimiento de Cafés y Tes EL CHANA, para propaganda de sus productos, acordándole el Gran Premio de Honor, distinción que consideramos justa, ya que con ella se estimula la más valiosa contribución a nuestras fiestas de Carnaval.

Como se puede apreciar, por la foto que publicamos, EL CHANA, se ha superado este año: el proyecto que sirvió de base fué presentado por el Sr. Guillermo S. Bazzoni, y su ejecución a cargo del Sr. Pedro Capocasale, que se ha revelado un maestro en este difícil tipo de modelado, siendo decorado, muy apropiadamente por el Sr. Crudelli.

Completaban el artístico carro un conjunto de hermosas señoritas que con la música de un poderoso equipo sonoro de Radio Prince, pusieron una nota de alegría en nuestros principales cosos y avenidas.



Colonial Americano

SIENDO simple, el estilo colonial es de superiores características. Honesto y totalmente sincero proporciona para siempre la atracción de su encanto; es antiguo pero siempre nuevo.

Una permanente apreciación de hondo arraigo por su belleza, su histórico interés y su típica sinceridad americana. le hace ocupar un lugar de privilegio entre quienes aprecian sus cualidades.

De los variados juegos y piezas sueltas que forman nuestra colección, mu-

chos son reproducciones de famosos originales; otros, como afecciones coloniales en espíritu, son ideas adaptadas del Siglo XVIII, a la moda y vida actuales.

Todos tienen tras sí la experiencia de muchos años, y una amplia comprensión de sus líneas.

Y no sólo poseen belleza, sino que su elegancia y comodidad los clasifica como los más aptos para las nuevas tendencias de confort en los hogares modernos, pudiendo ser utilizados para crear los más hermosos ambientes.

Le invitamos a conocer nuestra colección; un variado conjunto de agradables sorpresas le aguardan a Ud.!

MUEBLERÍA

CAVIGLIA

25 DE MAYO 1969



MINISTERIO DE HACIENDA

OFICINA DE RECAUDACION DEL IMP. A LAS GANANCIAS ELEVADAS

Impuestos a los Bancos,
Casas Bancarias,
Cajas Populares,
Casas de Cambio,
Empresas Financieras.

INFORMES: Plaza Independencia 768

Horario: de 13 y 30 a 18 y 30 - Sábados de 8 a 12

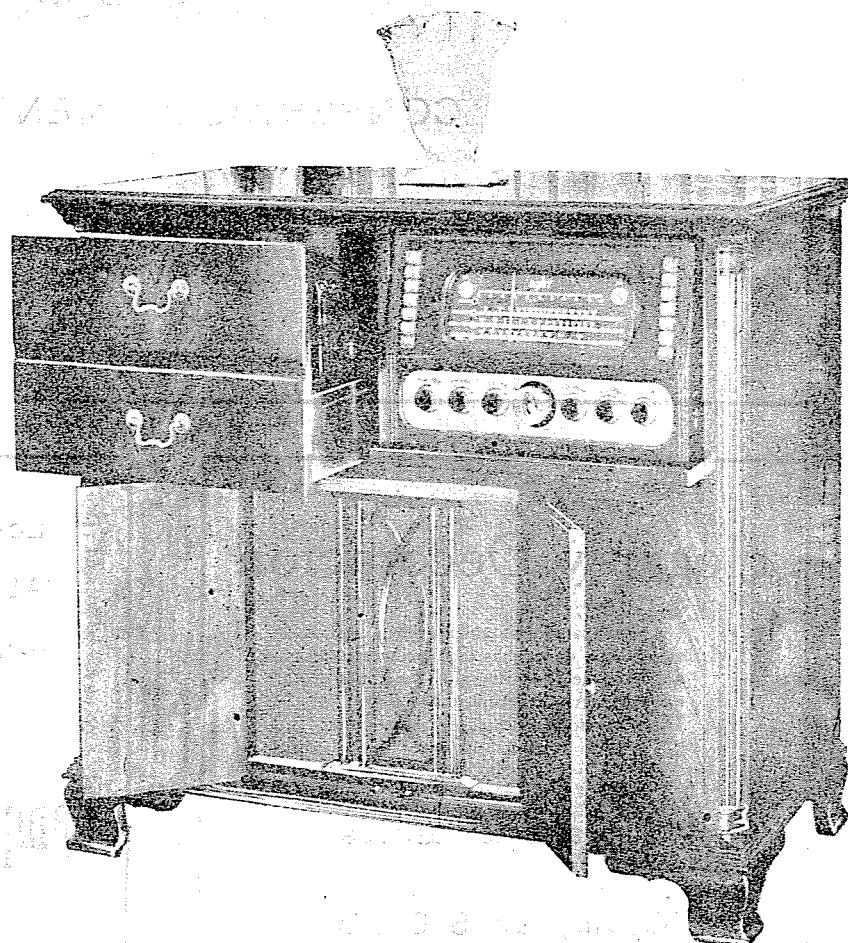
SCOTT

El nombre más Prestigioso en Radio

Lo que le ofrecemos hoy, para su deleite, no puede ser superado por nadie.

La combinación más eficiente de Laboratorio a su total disposición.

Adaptado en mueble tipo "Chippendale".
Equipado con 24 válvulas. — Radio-combinación automática. — Frecuencia Modulada. — Alta Fidelidad. — Teclado de sintonía eléctrica. — Construido para operar en Televisión. — Fidelísima tonalidad musical. — Incomparable sensibilidad y selectividad. — Modelo 800 B.



HORACIO TORRENDELL S. A. - Cuareim 2052-82 - Montevideo para toda la República

Pelo BRILLOL

El fijador ultramoderno para el hombre y la mujer elegante

ES 5 VECES BUENO PORQUE: 1 - Fija bien el cabello sin pegotearlo. 2 - No es graso y no mancha. 3 - No deja polvillo o escamas blancas. 4 - Proporciona hermoso brillo y tiene agradable perfume. 5 - Posee beneficiosas cualidades debido al aceite de ricino que contiene.

PELO BRILLOL AZUL para las damas. Brinda una hermosa apariencia al cabello. Lo asienta con suavidad. Favorece especialmente al peinado alto.

EN VENTA EN FARMACIAS y PERFUMERIAS

DISTRIBUIDORES

DROGUERIA SURRACO SOC. LTDA.

Representante SUAR Soc. S. A. de Repres. Ltda.

Bertoni Hnos.

PRODUCTOS PORCINOS

CONSERVAS ALIMENTICIAS

RAFFO 445

Montevideo

Hogar y Decoración

Una publicación netamente uruguaya, al servicio de la más sana orientación en favor de los principios fundamentales de la Arquitectura, el Mobiliario la Decoración de la casa, el Arte y el buen gusto.

Lujosamente ilustrada

Ejemplar \$ 0.50

En Quioscos y Librerías

Los grabados publicados en ALFAR, son hechos por el establecimiento fotomecánico

— de —

Campiglia & Sommaschini

SAN JOSE 1118-20

Teléfonos: 8 6965 — 9 2525

BIBLIOTECAS MUNICIPALES

BIBLIOTECA M. "DOCTOR JOAQUIN DE SALTERAIN" — Buenos Aires, 698.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Nocturno: 20 a 23 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. "Dr. FRANCISCO A. SCHINCA" — Avenida 8 de Octubre 3569.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Nocturno: 20 a 23 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. INFANTIL "M. STAGNERO DE MUNAR" — Castillo P. Rodó.

HORARIO: Matutino: 8 a 12 y 30 horas. — Vespertino: 14 a 18 y 30 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DEL PRADO — Reyes 1179.

HORARIO: Matutino: 7 y 45 a 12 y 45 horas. — Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas.

Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. "Ing. J. MONTEVERDE" Pza. Vidiella 5628 (Colón).

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. "HORACIO QUIROGA" — José L. Terra N.º 2435.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DEL CERRO — Maracaibo 1806.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DE SAYAGO. — 28 de Febrero N.º 1096.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DE PEÑAROL. — Moltke N.º 1408.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA M. DE SANTIAGO VAZQUEZ. — Simón Martínez 314.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA DE ARTE Y CONSULTA. — Av. 18 de Julio y Agra-
ciada (Subte).

HORARIO: Vespertino: 16 a 20 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA VILLA DOLORES. — Fco. J. Muñoz 3400.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

BIBLIOTECA BELVEDERE. — Carlos M. Ramírez 153.

HORARIO: Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

MUSEOS MUNICIPALES

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "JUAN M. BLANES" —
Millán 4915 (Prado). — Teléfono: 22-36-82.

HORARIO: Todos los días: de 13 a 17 horas. — Lunes: Cerrado.

MUSEO HISTORICO MUNICIPAL. — Castro y Raffo. — Tel.: 22-41-46.

HORARIO: Todos los días: de 13 a 17 horas. — Lunes: Cerrado.

La previsión es una necesidad

y una obligación moral
para con la Sociedad
y la Familia.

Su mejor forma

ES UN SEGURO

La mejor Institución para realizarlo:

BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO

ANTONIO RUBIO

Remates y Comisiones

Rondeau, 1908 (Altos)

Teléf. 8231.6

Montevideo

Con sucursal en Mercedes

Dirección Telefónica: RUBITROCHE

COMPañIA AGUAS CORRIENTES

MONTEVIDEO

HORARIO DE OFICINA

de 11 y 30 a 17

Sábados de 9 a 12

ADMINISTRACION: ZABALA 1395

Dr. Héctor Laguardia

Médico Cirujano - Dentista

Profesor de Clínica
Quirúrgica y Semiología,
Otorinolaringología
Rayos X

★

YI. 1290

TEL. 84-6-39

D E V E N I R

ARTES,
CIENCIAS,
LETRAS,
FILOSOFIA ORIENTAL,

Redacción: Juan Paullier 1681 bis Apto. 5

La correspondencia debe dirigirse a
CASILLA DE CORREO N.º 147

MONTEVIDEO - URUGUAY

Administrador: ELBA R. de CATTANEO

ENSEÑE MUSICA A SUS NIÑOS

PALACIO DE LA MUSICA

Rodolfo y Ricardo Gioscia

18 DE JULIO 988

RECIBIMOS DE PARIS POR AVION

SEMANALMENTE

todas las publicaciones: revistas, semanarios y diarios de FRANCIA

ARTE

POLITICA

ARQUITECTURA

LITERATURA

MEDICINA

FILOSOFIA

ECONOMIA

CINE

MODAS

CIENCIAS Y

TEATRO

TECNICAS

A DISPOSICION DE USTED

en el

Salón de Lectura

Del Servicio Francés de Información

RINCON 467

de las 9 a las 12, y de las 15 a las 19

los días laborables

El Programa Cinematográfico Glücksmann

PRESENTA

Las películas de mayor difusión

Las de más viva actualidad

Las de mejor calidad artística

B A N C O C O M E R C I A L

M O N T E V I D E O

FUNDADO EN EL AÑO 1857

EL MAS ANTIGUO DEL RIO DE LA PLATA

Casa Central: Cerrito 400

Agencia Aguada: Rondeau 1918

Agencia Goes: Gral. Flores 2433

Agencia Cordon: Constituyente 1450 esq. Médanos

Sucursales en

MERCEDES, PAYSANDU, SALTO y MELO

LIBROS DE AUTORES URUGUAYOS

JULIO HERRERA Y REISSIG: Poesías completas	\$ 6.—
SARA DE IBAÑEZ: Hora ciega	" 3.—
FERNAN SILVA VALDES: Antología poética	" 1.50
JUVENAL ORTIZ SARALEGUI: Las dos niñas	" 2.50
DELMIRA AGUSTINI: Poesías completas	" 3.50
ENRIQUE AMORIM: Juan Carlos Castagnino	" 4.—
ENRIQUE AMORIM: El caballo y su sombra	" 1.50
CARLOS VAZ FERREIRA: Sobre feminismo	" 3.00
CARLOS VAZ FERREIRA: Sobre los problemas sociales	" 3.50
CARLOS REYLES: El terruño	" 2.50
GISELDA ZANI: Pedro Figari	" 3.—
JOSE MARIA PODESTA: Torres-García	" 5.—
EMILIO ORIBE: El pensamiento vivo de Rodó	" 3.—
EMILIO ORIBE: Teoría del Nous	" 5.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131, Buenos Aires

Santiago de Chile

Lima

Montevideo

ALFAR

A Ñ O X X V — M O N T E V I D E O 1 9 4 7 — N.º 8 6

D I R E C T O R :
J U L I O J . C A S A L

O R N A M E N T A C I O N :
R A F A E L B A R R A D A S

R E D A C C I O N :
B . M I T R E y V E D I A 2 6 2 1

S U M A R I O

Portada de J. Torres García.
Feuille a Feuille, de Jules Supervielle.
Intervalo Colmado, por Luis E. Gil Salguero.
La Ola del Sueño, de Gabriela Mistral.
José Bergamín, por Paul L. Landsberg.
Reproducciones de Oscar García Reino. Estudio de Luis Eduardo Pombo.
Pablo y Moreira, por Isidro Más de Ayala.
Hermanos, de Vicente Huidobro.
Almanaque sin Fechas, por Benjamín Jarnés.
Salutación a Jules Supervielle, por Silvina Ocampo.
Aproximaciones a Rainer María Rilke, por Marcos Fingerit.
Lautreamont, por Gervasio Guillot Muñoz. Dibujo de Adolfo Pastor.
A Guillaume por Guillermo, de Giselda Zani. Reproducciones de Marcoussis, Pablo Picasso y Marie Laurencin.

Romances Moriscos, por Laura Escalante.
El Moro Muza.
Presencia de Toño Salazar, por José M.^a Podestá.
Dibujos de Toño Salazar.
Poetas Brasileños Actuales, versiones de Gastón Figueira.
Enrique Casaravilla, por Julio J. Casal.
Poemas, de Enrique Casaravilla.
Mi Primer Concierto, por Felisberto Hernández.
Prosa de sensaciones, de Luis Alberto Caputi.
El Orfebre, por Carlos Maeso Tognochi.
Libros: Notas de Alberto Zum Felde, Jesualdo, Juvenal Ortiz Saralegui, Darwin Peluffo Beisso, Giselda Zani, Carlos Mastronardi, José Otero Espasandín, José Lucas, Selva Márquez, Gastón Figueira, Pedro José Gadea Caseo, Felipe Novoa, Enrique Casaravilla y Julio J. Casal.

La dirección de esta revista no devuelve los originales ni sostiene correspondencia acerca de ellos, publicando solamente trabajos rigurosamente inéditos.

F E U I L L E A F E U I L L E

A Felisberto Hernández

Puisque le sombre humus cache
Tant de vert par devers soi
Et dans sa lourdeur compacte
Les futurs oiseaux des bois,
Arbres, vous sortez de terre,
Feuille à feuille, avec des chants
Qui sont les frais ornements
D'une commune misère.
Une même façon d'être
Que vous soyez pins ou hêtres,
Par le bas des prisonniers.
Chênes ou bien peupliers,
Et vous reprenez la place
Que le vent vous fit céder
Ne connaissant de l'espace
Que ce léger va-et-vient.
La hauteur cachée en terre,
Et se dressant peu à peu
Vous caresse et vous libère
Vers le ciel un petit peu.
Venus de la terre dense
Humide de cent désirs,
Vous n'êtes plus qu'une essence
Et lui livrez vos soupirs.

Vous qui ne demandez rien,
Vous qui êtes toujours là,
Sans yeux, comme en ont les chiens,
Pour rappeler qu'ils sont là,
Arbres de mon grand jardin,

Dans un mouvement serein
Ouvrant nuit et jour les bras,
Vous nous faites oublier
Que vous ne les fermez pas
Arbres graves, sans défauts,
Moitié tronc, moitié feuillage,
Et jamais trop peu ni trop
Ayant toujours ce qu'il faut
Pour votre immense veuvage,
Vous qui vivez parmi nous
Solitude jusqu'au cou
Malgré le vent, les oiseaux
Et les hommes inégaux
Qui vous coupent en morceaux.
Que serviraient les regards
Ou de froncer les sourcils
Et l'avance ou le retard
Et tous les humains soucis?
En dépit de vos racines
Vos troncs ne sont pas d'ici
Mais bien d'un pays caché
Dont nul ne peut approcher.
Et vous laissez un sillage
Sans avoir jamais bougé,
Comme les paralysés
Qu'on voit rêver sur les plages,
Vous qui nous poussez à vivre
Nous, moins que vous attachés,
A la façon d'hommes libres
Courant après leurs pensées.

J U L E S S U P E R V I E L L E



...Ainsi les idées claires font
énigme par leur clarté...

Alain.

(Sobre crítica).

Si la crítica no alcanza el fondo iluminado del éxtasis total que resume la obra, se subordina a temas de estilo y naufraga en la erudición.

Críticos, más que penetrantes y tiernos, crueles. Hieren el contenido de la obra, pero no ayudan a restaurar, asegurar su sustancia en la libertad del sentido.

Estudio, crítica de la obra, análisis; pero hasta llegar, en la admiración, a la cima de delicia que no altera su contenido, — hasta llegar al *análisis lírico* que aparta la integridad de su contenido.

La crítica tiende a ser verdadera, cuando descubre el principio activo, causa del advenimiento insensible, inesperado y seguro de la forma.

Amiel sentía y quería que la crítica condujera al *divino placer de admirar*. Swinburne ha hablado egregiamente del misterio supremo de la alabanza.

Se critica y se comprende con inteligencia lúcida; se lee con el alma del autor.

La calificación de "claridad" o de "oscuridad", por parte del lector, casi siempre pone en evidencia sus errores secretos, sus limitaciones y pensamientos superficiales.

Lo que casi siempre permanece oscuro, y no es comprendido por la crítica es la necesidad de forma y de expresión en el artista, sus llamados, el advenimiento de figuras plásticas labrando...

(En los márgenes de *Almas muertas y cuentos* de N. Gogol).

Llega a ser terrible una delicada fuerza de amor que encarna, que suscita la existencia y el destino incierto de los seres que apenas el espíritu forja y a los que apenas da sustentación y orientación en lo desconocido...

Fealdad-Belleza triste.

En la experiencia de su alma —no sabemos que parte ha sido herida— que parte amenazada. Ignoramos, la extensión de la Muerte, en nosotros, no sabemos si la vida es tránsito o término.

La más rara, la más extraña forma del éxtasis es esta que aparece en Gogol. Una tenacidad, una fuerza inquebrantable que halla dos modos enormes de la realidad y que, en el horror y en la conciencia desesperada se mantiene, hasta el paroxismo, en la abnegación extática que revela la realidad como fantástica y al hombre como un límite que no podría mantenerse en lo imprevisto pero a quien solo lo imprevisto ilumina en sus antros...

(En los márgenes de *Philosophie Chrétienne* de J. Maritain).

"Rien n'est plus facile pour une philosophie que d'être tragique, elle n's que s'abandonner à son poids (Maritain). A lo que habría que agregar que, nada tampoco más fácil, para una filosofía, que hacer expirar el *peso humano* de la existencia, en la alegría; hasta para ello endurecerse, romper los lazos que unen a lo concreto, reposarse en el sentimiento inquebrantable de las evidencias....

(En los márgenes de *poesías* y obras de Rilke).

"Bien des choses son trop délicates pour être pensées, encore plus pour être exprimées".

En verdad, algunos, conocen aquella luz desesperada y aquella certidumbre implacable de no haber encontrado nunca cosas eternas sino procesos de destrucción, hipótesis, figuras transitorias en el vuelo...

Las formas desconocidas de la aparición de la vida en el hombre —el niño, la mujer, la madre, el anciano— fueron, para mí, también modos terrestres de la eternidad; demudaciones de ella que ocurrían en mí como misteriosos estremecimientos, en la figura de las piedades.

(En los márgenes de los *Ecrits* de Jules Lagneau).

La especulación exige la abolición de lo inconsciente y de lo indeterminado; supone una sed de la razón que extinga el objeto o lo mantenga inalterado; supone una presencia del abismo en el momento de la reflexión.

En los metafísicos más profundos dura el pensamiento obstinado en el ejercicio de los poderes visionarios, en la representación de lo concreto, en el análisis reflexivo.

Lo que más admiro en él es la reserva de la atención, su manera de no determinar la filosofía por la solución, la intención irresistible, el modo intenso y breve y conciso de estar en el análisis.

El que piensa la finitud, el detalle, puede querer, en verdad, hallar la excitabilidad de su razón que labore en el sondeo infinito.

La crítica más penetrante halla el pensamiento, el modo de abstracción propia que busca el pensador, y el poder de suscitación que lo mantiene atento sin corresponder a ninguna determinación.

(En los márgenes de *Potestas clavium* y de *Sur les confins de la vie* de L. Chestov).

Busca lo que no puede estar en el sistema, lo que supone su ruptura, y la ruptura de la memoria, y el olvido; busca el contacto, la comunicación con lo real, el abandono sortilego de las evidencias, en la lucha por lo imposible, como principios activos de recreación y vivificación de la filosofía.

El esfuerzo desesperado, intenso, para integrarse en una unidad superior y romper la discontinuidad —lo fragmentario— sólo aumentaban, en él, la discontinuidad, el fragmento, la dispersión, y la conciencia intensificada de la dificultad, sin lograr el retorno "al infinito no saber de la inocencia".

¿Quién, entre los modernos, ha expresado mejor que Chestov, esa nota, ese estado (de no saber qué ocurre) de ignorar el material, la sustancia con que componemos los sueños, los pensamientos?

En Chestov, a veces, la filosofía que viene de la razón, no es más fuerte que la que objeta; pero el pensamiento rudo, inapelable que viene de lo desconocido con terrible fuerza de manifestación es soberano.

Más hondo: exige más temerario valor que la adhesión a los principios —adherir al carácter de lo real— admitir la tarea desconocida de transfigurarlo...

Su intento de hacer de la filosofía un movimiento pasional capaz de arrancarnos del hipnotismo de las evidencias — puede, dígame lo que se quiera, constituir un modo de conocimiento y de revelación de potencias y de realidades inciertas pero de segura actuación sobre el hombre.

La extenuación, el agotamiento de la razón, todavía definen un pensamiento que puede escapar a la solicitud de lo extático tanto como a la externa, sortilega influencia de las cosas.

"Mais le desespoir est une force immense, formidable et qui ne le cède à aucun élan extatique". La inspiración guarda alguna re-

lación con lo posible; la desesperación también, aunque indirecta. Pero, nos parece, que la creación es una fuerza inmensa, formidable; más que la angustia, hay una fuerza que quiere crear, que quiere, en la cima de la exaltación, ligarse a un destino de libertad en lo desconocido, sobrenadar las causas...

Sin duda toda filosofía de la encarnación es una filosofía del límite o del error; el hombre elucida y fatiga su propia limitación (son ellas las expresiones terribles de lo que se escribe con vida propia). Por ello, la filosofía que conviene es aquella que coloca la necesidad de la creación, la capacidad inventiva del hombre, en un primer plano. Donde no hay creación se asegura la persistencia del error; y del error sólo podemos salir —creadores— *creando!*, sin duda todavía limitados pero en el conocimiento de los contornos enormes de la potencia...

PIENSO EN MOZART

En Mozart —el equilibrio— el éxtasis en el clima de la serenidad, lo logra un impulso levisimo de suspensión, de espíritu suspendido y que no declina.

La gracia — sonríe a la dolencia y al esfuerzo creadores.

La fuerza es natural. Pero la gracia que es sobrenatural, desciende en el ejercicio de la ternura inteligente y fugaz encantamiento.

En el juego de las líneas, en el festivo encanto de sus pasos al tejer los esquemas aéreos del temblor, el pulso movía la onda del estremecimiento y la música extática, presidía el sacro o delicado advenimiento de las figuras.

La línea se traza —se vierte— y dura en la suspensión que la retiene. La música atiene al encanto íntimo de la belleza que se construye.

KIERKEGAARD (En los márgenes de las obras de Soeren).

El recuerdo ya no es la inocencia de lo vivido y de la poesía. El que recuerda, ya no está en la cima inocente de lo inesperado.

Me atrevo a dar la fórmula suprema del compartimiento ético — a establecer el pasaje de la religión a la ética, que Kierkegaard consideraba imposible: que no dependa el hombre de Dios; que el nacimiento y crecimiento — *depende de determinaciones insondables...*

La pasión no es el impulso que unifica los opuestos; antes bien, nace de la discontinuidad, de la ruptura, de la imposibilidad de colmar el "*hiatus real de la incomunicabilidad*". Pero no es un conocimiento, ni una relación, ni una presencia.

Kierkegaard afirma que cuanto más se aleja el existente de existir, deja de ser en la medida en que traduce su existencia al pensamiento. Afirmación acaso sólo aplicable al pensamiento abstracto, pero no al pensamiento que busca la relación, el nexo entre las distintas modalidades de la existencia; ni es aplicable al caso del pensar que capta la idea solitaria y, en el esfuerzo de la reflexión que reitera, insinúa en ella la vivificación original que, con su vida propia le confiere, en aquel esfuerzo sobrehumano que remonta el curso intemporal de la vida para coincidir *con aquello* que es vivo siempre y en todas partes.

(En los márgenes de *Possibilité et Réalité de Soren Kierkegaard*). Sin el postulado de que existe objetivamente un lazo que resuelve la multiplicidad real en una unidad superior, no es posible el sistema. Y la conciencia dominante del sistema, importa que el pensador es un pensador abstracto, que ha perdido toda relación con la realidad; — que ya en él la desesperación de no entender, no se revela como objeto presencial en la especulación.



L A O L A D E L S U E Ñ O

A Queta Pareja Guani de Regules

La marea del sueño
comienza a llegar
desde el Santo Polo
y el último mar.

Derechamente viene,
a silbo y a señal;
subiendo el mundo viene
en blanco animal.

Ya pasó por Taitao
Niebla y Chañaral
y a tu puerta y tu cuna
llega a acabar.

Viene del viejo Polo,
eterna y mortal.
Sube su mar Antártico
y vuelve a bajar.

La ola encopetada
se quiebra en el umbral.
Nos busca, nos halla
y cae sin hablar.

En cuanto ya te cubre
dejas de ronronear;
y llegándome al pecho,
yo dejo de cantar.

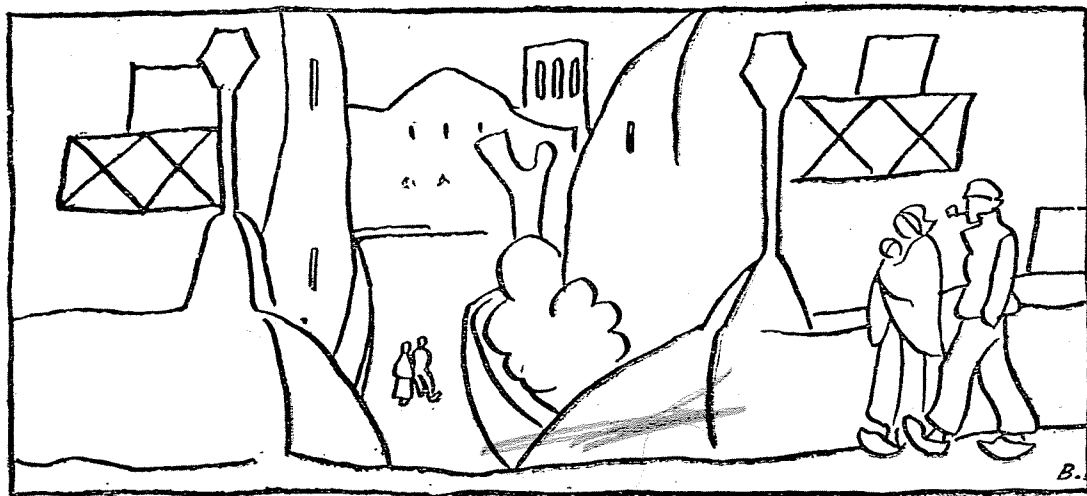
Donde la casa, estuvo,
está ella no más.
Donde tú mismo estabas,
ahora ya no estás.

Está la ola del sueño
con espuma y sal
y la Tierra inocente,
sin bien y sin mal.

Río, Agosto.

G A B R I E L A

M I S T R A L



J O S É B E R G A M Í N

¿Quién es José Bergamín? En 1936 hace su aparición ante el amplio público europeo como el resuelto portavoz de su pueblo, como testimonio de sus sufrimientos y defensor de la justicia. Pero desde mucho antes conocía el mundo hispánico la importancia de este hombre; desde 1933 los espíritus más prometedores de su generación se agrupan alrededor de él y de su revista madrileña "Cruz y Raya", afirmación y negación; su lema es la frase de Nietzsche "un sí, un no, una línea recta, un fin".

La intelectualidad española que se forma con la llamada generación del 98, muestra una marcada propensión por un eclecticismo plurilateral, como lo representan Ortega y Gasset y el grupo de la "Revista de Occidente". Rica de saber y facultades regresa a su patria la élite de la juventud española de las Universidades extranjeras, de París o de Marburgo. De hecho, la cultura española, que había vegetado largo tiempo en una especie de olvido de sí misma, carecía de los instrumentos que se habían ido formando en el extranjero, que le eran necesarios para poder aportar su contribución propia al mundo espiritual europeo. Por esta razón, la asimilación viva de la literatura y la sociología francesas, el contacto intenso con la nueva

filosofía alemana, encuentros como el de Unamuno con Pascal, Kierkegaard o Senancour, o el de Ortega con Scheler y Dilthey, significaron estímulos efectivos. Pero la generación de Bergamín se encontró ante una situación que imponía nuevas tareas. La "línea" que había que encontrar tenía que ser, fuera de toda arbitrariedad, la auténtica línea española. De aquí que se rechace el eclecticismo: "El que no está conmigo, está contra mí; Judas estaba con los dos: con Cristo y con los otros —por eclecticismo— y traicionó. El eclecticismo es la máscara de todas las traiciones". Así leemos en una colección de aforismos relampagueantes de Bergamín, que van de 1925 hasta 1930. Ya por entonces, este joven delicado, que pertenece a una de las mejores familias burguesas de Madrid, y que colabora literariamente en el grupo bohemio de Ramón Gómez de la Serna, se revela como figura de fuerza, porque toma en serio las cosas; como alguien que cree en determinados valores y toma partido por ellos, de suerte que excluye de su persona toda posibilidad de oscilación y de traición.

Una tal decisión nada tiene que ver con un dogmatismo estéril, en el que la razón se agarra a un sistema cerrado, y tampoco con un fanatismo ciego de orgulloso amor propio

o de odio. Se apoya en una peculiar presencia total de la persona en cada toma de posesión, de algo en una unidad espontánea, en una actitud consciente desprovista de cualquier hinchazón sentimental o intelectual. Bergamín pertenece a esa clase de hombres que convencen por que cada uno de sus pensamientos surge del fondo último de un ser firmísimo.

Toda auténtica decisión consiste en una identificación personal con valores concretos, en una vinculación libre a sus consecuencias, en una libre participación en todos sus peligros; el acto, en fin, en que profesamos nuestra responsabilidad.

Que hable de toros o del teatro español, de Cervantes, de Pascal o de Nietzsche o, como hará más tarde, de guerra, de levantamiento o de traición. Bergamín es siempre el mismo. Sentimos siempre en el juego, a menudo barroco de su dialéctica, la misma consecuencia y la misma fe. ¿Cuáles son los valores que profesa? Se confiesa, a la vez, por la Iglesia Católica y por el pueblo español. Cree en Cristo y —de otro modo— en el pueblo español. Ambas cosas son inseparables en él, como en Dostoiewsky la fe en Cristo y la fe en la misión del pueblo ruso. Si en Dostoiewsky parece a veces que su fe en la misión de su pueblo es el camino para llegar a la fe cristiana, en Bergamín el pueblo español queda justificado, en definitiva, porque es, en el fondo, y sigue siendo un pueblo cristiano, hasta en su anticlericalismo apasionado y hasta en sus desviaciones próximas a la desesperación. Quien diga a este pueblo: "No te conozco" ha negado, para Bergamín, al Señor cuya señal lleva. El pueblo mísero y doliente es para él un símbolo humano de la Pasión de Cristo. Bergamín se mantiene fiel a esta fe, aunque ese abismo trágico entre su Iglesia y su pueblo, surgido de culpas viejas y nuevas, comunes, y que ya casi se ha hecho insondable por falta de comprensión de ambas partes, se abra también dentro de su propio ser. Pero entre dos lealtades la contradicción no puede ser sino aparente. Bergamín en modo alguno quiere separarse de la comunidad universal de los creyentes cuando se convierte en portavoz de la doliente comunidad de su pueblo. Cualquier interpretación que quiera oponer el Bergamín literario anterior al 36, al "polí-

tico" de más tarde, es que no ha penetrado en la unidad de su fe.

Suavemente y con precaución, pero irremisiblemente resuelto, se dirige derecho a su fin. Sobre el cuerpo flaco, un poco encorvado, levanta su fina cabeza de pájaro. Los rasgos secos recuerdan cabezas de Greco. Los ojos empañados de sueños, y claros al mismo tiempo, miran vivos hacia una lejanía de victoria y reconciliación más allá de todas las miserias. La forma dura del rostro se ablanda a menudo en una alegría casi infantil por la broma y el chiste. Sus amigos descansan en esta seguridad invencible: un hombre positivo.

En un sentido profundo, cualquier polémica, por muy apasionada que parezca, es algo accidental en su obra. No debe su origen al odio ni siquiera en los casos en que procedería porque se le ofrece lo que más repugna: la fuerza bruta, la mentira solapada, el egoísmo taimado, las medias tintas ecchardes. En estos casos habla la cólera de su lealtad, la sorpresa perpetua y dolorosa que le producen las bajezas, a cuya contidianeidad y realidad un hombre como éste no puede acostumbrarse.

Como todos los españoles destacados, Bergamín encuentra su propia esencia y la de su pueblo en el Don Quijote. Pero es cada vez más un caballero sin ilusiones y que madura para un colmo que conoció Cervantes y que prestó a su héroe poco antes de morir. Esto es lo que nos importa a todos y muy en especial a Bergamín, permanecer fieles a la fe, pero despojados de ilusiones, limpios de sueños juveniles; aunque sin vulgaridad, llegar a ser Alonso Quijano el bueno después de haber sido alguna vez Don Quijote. De esto se trata, en el fondo, en la temeraria y grave hazaña del "hipnotizador de toros" el estoico burlador Don Tancredo; el Don Tancredo de Bergamín (—idea y poesía más que pretexto y anécdota—, hermano de parecida locura, se presenta al lado del otro "Don" más conocido, antes que, como la mariposa de la oruga, surja de él la figura del torero cristiano; lo mismo que cada hombre maduro lleva en sí la semilla de Alonso Quijano; del mismo modo, también, como el estoicismo y la heroica antigua son prefiguraciones del heroísmo cristiano.

La seriedad en el juego de palabras y pen-

samientos de Bergamín, como en el arte del toreo, proviene de la presencia constante de la muerte y de la proximidad sentida de la inmortalidad. La frivolidad en la vida y en la literatura consiste esencialmente en un olvidar o querer olvidar este poder del final, que anticipadamente reclama de nuestra vida que se responsabilice, que se decida definitivamente frente a él. La naturaleza honda del acomodo oportunista, que encontramos en la actualidad por todas partes, radica en el impulso de querer tener razón como si la inmortalidad y la muerte no existieran realmente. El pensamiento cristiano de la muerte no sirve para fundamentar otra suerte de oportunismos que diferiría del primero tan sólo por su mirada más larga, sino que significa una fuerza constante de responsabilización de la que surge la verdad de la vida. No podemos contar con lo que haya en el "más allá" pero puede hacerse actuante en nosotros. Mediante su actualización de la muerte Bergamín se convierte en heredero y restaurador de la vieja tradición cristiano española.

En este sentido el autor del "Sentimiento Trágico de la Vida" es un predecesor suyo y hasta su padre espiritual. Ciertamente que la obra de Unamuno es más rica que la obra actual de Bergamín. Pero el poderoso vasco, en cuya escuela forma Bergamín su cabrioleo

metafísico, pertenece a una época que para nosotros es ya, en cierto modo, pasado; especialmente porque su pensamiento, influido constantemente por el positivismo de fin de siglo, lucha sin cesar con su sentimiento cristiano español de la muerte y de la inmortalidad. Bergamín vive y piensa con una seguridad nueva, en una soledad rica en conexiones, que está más allá de la contradicción, más allá de la herejía y del estar solo.

Como Bergamín no es propiamente un mediador entre el resto de Europa y España, como tantos intelectuales españoles, algunos de mucho valor; como no recibimos de él lo que antes le habíamos prestado; como por la forma y contenido de sus obras se presenta indeciblemente español; por todo esto, resulta difícil para el lector alemán penetrar inteligentemente en su obra y enterarse de su llamamiento, pero por eso también vale la pena que el lector trate de enriquecerse de verdad si posee la paciencia para la entrega necesaria. De aquí que los amigos alemanes de Bergamín presenten a éste con el deseo de que signifique para muchos lectores un verdadero encuentro. Acaso de este modo la voz de un pueblo doliente pueda llegar a otro pueblo que, tanto en bien como en mal, está unido a su historia.

París.

P A U L L . L A N D S B E R G





Julia Usher [1943]

García Reino

O S C A R G A R C I A R E I N O

Estimo conveniente empezar haciendo esta vez algunas salvedades, con carácter al mismo tiempo de declaraciones, para ensayo de un juicio privativo sobre el pintor Oscar García Reino. En primera instancia manifestaré (puesto que lo creo atinente a toda especulación ulterior) me asiste un requisito importante: frecuento su taller desde muchos años acá. Esto, y que las comillas entre las cuales cuelgo algunos de mis vocablos son en considerando la todavía pequeña población artística nuestra. Están tipografiados expreso así para las gentes de mi país.

Hojeando opiniones publicadas sobre él, constato el empleo de la fraseología en boga, con que se viene produciendo crítica de artes plásticas, donde lo adjetival se torna en ella y a la postre, vago, confuso. Suma ciertos términos aleatorios unas veces, y los diluye otras en eufemismos convencionales.

Citemos a renglón seguido ejemplos de esta crítica abundosa:

“dentro de la organización geométrica en la búsqueda de un ritmo constructivo”.

Otro:



Dibujo [1934]

García Reino

generalizando sentencias generalizadas y tratar de ir, de abordar "un descubrimiento" y "un discernimiento" (a la manera del abogado que sienta legislatura), por encima de lo inmediato, del primer plano pintura de la época, de la cómoda constatación fisiológica, ordenada luego con blanda molición intelectual en la hojilla de crítica; y con la terminología a que aludí y cité, la que conviene a todos sin personificar a ninguno.

Dije al comienzo de mi frecuentación a su taller. Estoy facultado en consecuencia para hablar de la creatura humana.

Yo lo encontré aquí en una Escuela de Pintura. No es un hombre alegre. Tampoco apesadumbrado. Jamás expansivo. Mide, ordena, medita. Sabe quedarse o sabe obligarse, digo mejor, largos silencios. Nunca le oí discutir; por lo que concluyo ha de repeler la euforia de las discusiones. Un francés, no encontraría momento para tildarle de "bavard". Cuando habla de arte es para hacerlo con placidez y sonrisa, acerca de lo que siente, o lo que manifiesta estar aman-

"conquista empero por su gama colorista".

Otro más:

"las figuras son plásticamente puras, planos entonados, con suma delicadeza".

He aquí otro, que pertenece al fisco, tesoro de todos y nadie de la crítica de arte:

"dibujo hacia la superficie desde la profundidad".

Más aún:

"el dibujo es de trazo seguro y la coloración bien buscada y mejor armonizada".

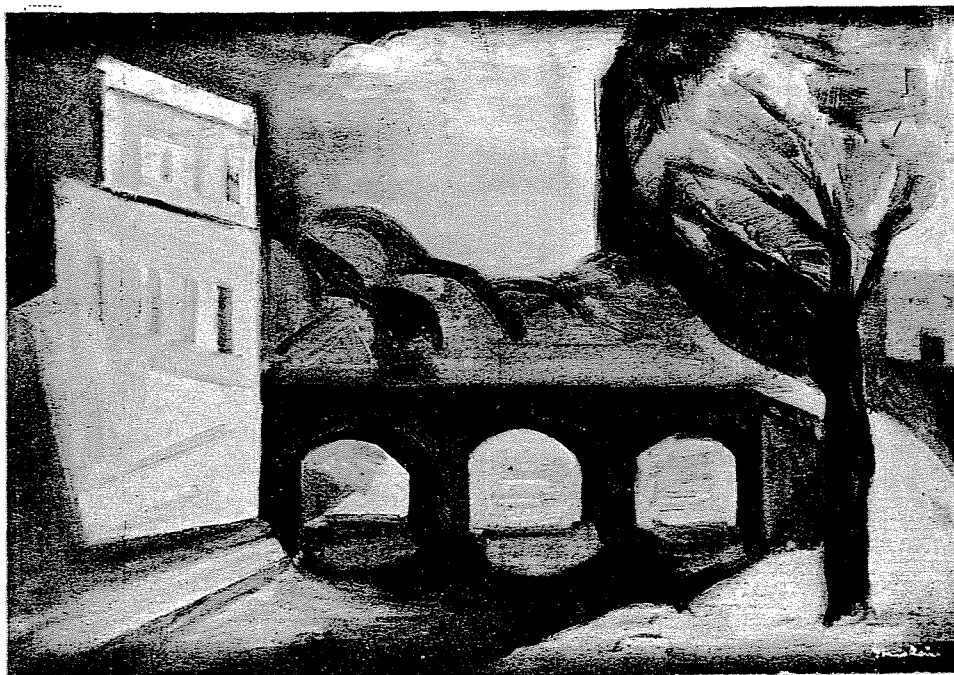
Quiero (y solicito) no se vea en este transcribir, propósito agresivo para con mis colegas, en ese concierto de trabajos. Léase, más bien como un llamado al orden, al orden y a la jerarquización de los valores y las psicologías.

Todo ello, convengo, puede decirse y hasta con acierto de Oscar García Reino inclusive, pero hay que convenir también que esos "conceptos" entraron en el, "se puede decir" de la multiplicada generación de pintores actuales. Lo esencial en suma, no es seguir



Dibujo [1934]

García Reino



El Puente [1946]

García Reino

do o preocupándole en esos instantes. El resto como si no existiera o lo deja o lo cubre con silencio y os abandonará sin pena y sin malgasto de contrapunto en vuestro punto de mira. Insisto: no os discutiré jamás.

Hay pues en el personaje un singular manto, casi, casi de serenidad, de atemperada madurez; mas las palabras que pronunciará le trasbocan un estado interior opuesto: de actividad de pensamiento, de móviles indagatorios, de inquietudes vibrantes. Ahí dentro, yo le he comprobado, le he visto vivir períodos de angustia, de incertidumbre, de desconformidad.

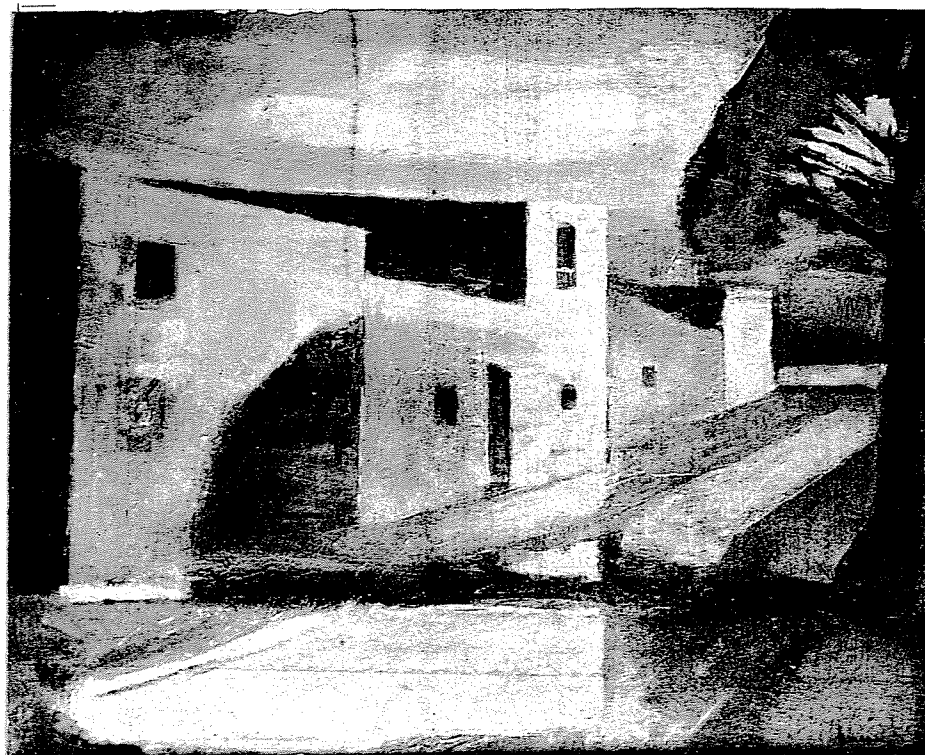
¿Qué verdadero artista no los tiene, me diréis? ¡Sí, pero en él, están en lo hondo, sin desequilibrio en la obra producida y sumándole coherencia. No hay gesticular para el exterior. Al mismo espectador a quien se le evidencie ese estado, a quien él permitió acercarse a tan íntimos soliloquios de su vivir frente a una tela comenzada (o a varias comenzadas) le impone, corresponder con análoga sobriedad. Ya lo afirmé: no dice él mucho, ni consiente decir mucho al espectador.

Si se le deja entonces, y se vuelve al poco tiempo, es muy raro no encontrarlo en un

distinto comienzo concentrado. García Reino repite sus telas. Vuelve a ellas. Las rehace. Las transforma. Extraño que las "abandone". Muchas de sus obras pasan a una esfera de reposo, de alejamiento a su visión diaria y externa. Por lo que he podido colegir la visión interna, las sigue teniendo en aecho.

A mí me ha ocurrido no gustar hoy de una de sus obras que me muestra y me deja solo mirándola y no puedo pedirle (porque sé que no la otorga) palabra sobre la misma, sea porqué yo dude, sea porque no alcance a desentrañarla, sea porque me sorprende, "y el hecho mismo de la sorpresa amengüe su cabal emoción" (1); y volver después y admirarla y sentirla... sin sorpresa ya! El permanece al lado del contemplador en idéntica actitud suspensa. La retirará y os mostrará otra, que es la "misma" tela, de categoría diferencial. Es "un" motivo que subsiste, apareciendo y reapareciendo, con su sola dominante pictórica, despojándose de toda vertebración anecdótica; postura esta que él mantiene cerebralmente, ante el objeto, la figura humana

(1) Raine María Rilke, en «Mis recuerdos de Raine María Rilke» por Alejandro Sakharoff (obra inédita).



La calle del Silencio [1942]

García Reino

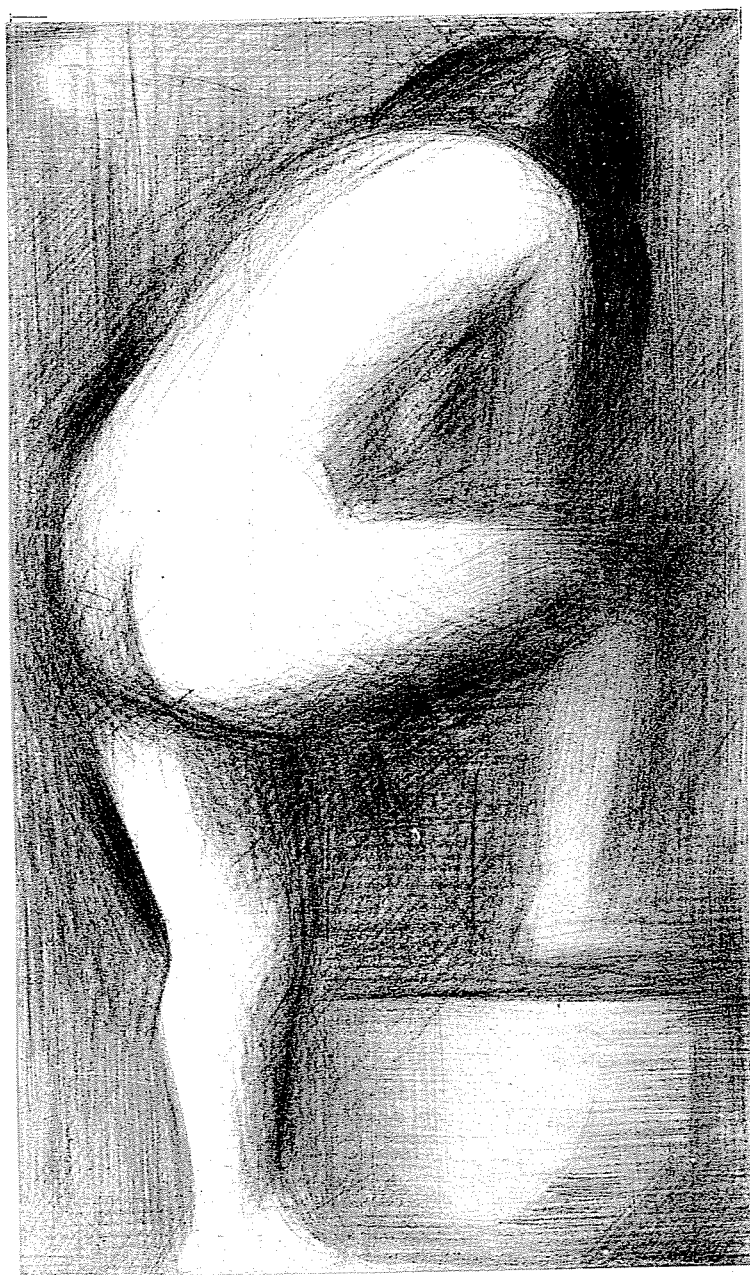
y el paisaje. En el paisaje la hizo evidente con fuerza más decisiva y resultados bellísimos.

Todos conocemos los retratos que ha pintado de Julia Usher. Algunos insistidos, repintados, vueltos a elaborar. Otros borrados, otros destruidos. No le conozco palabra de pintor, divagaciones de pintor, en torno, ni a propósito de cabeza tan amada, de modelo tan ahondado. El continúa en la tela, buscando su presencia (idiosineracia) de pintor, en una indisociable disyuntiva plástico espiritual, como si la obra estuviese siempre pictóricamente alejándosele. ¡Qué maravillada y secreta vivencia ante la pintura y el motivo!

La angustia que anoté al principio ha de haberle servido para algo. Había en ella, mucho de desconformidad nerviosa e insatisfecha, episódica, puede que frente a la materia y a la expresión y al contenido de la tela. La última, la de los retratos, es otra cosa. Es sintomática y tiene, encierra, mucho de revelación, de cristalización caracter-

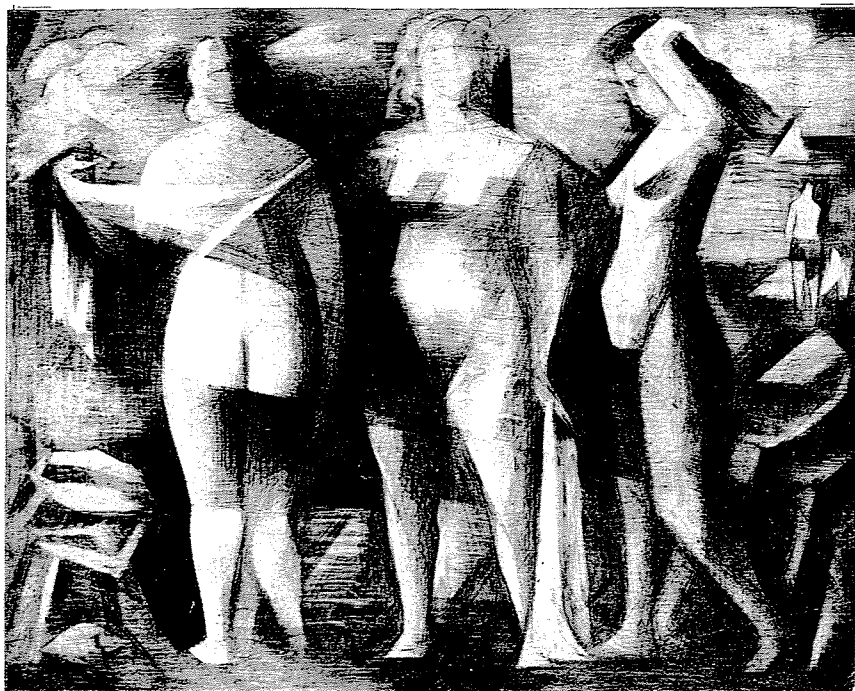
lógica. Por lo demás es el camino que se ha echado a andar, en el hallazgo de lo pertinente, unas veces rehaciendo para afirmar, otras buscando con la conciencia secreta de rehacer, cuando esa conciencia le ordena comparar y establecer. Esto consigo mismo y con el legado de todos los tiempos. Equilibrio que detesta la vocinglería del color "porque sí" y que su conciencia ha hecho par con su evolucionar pictórico en forma lenta, persuasiva, conduciéndole por subterránea corriente, de una etapa de color claro, brillante, a una de color asordinado, sin oposiciones violentas donde las gamas se suceden arpegiadas. He aquí una reacción terminante en contra del "tonalismo", a veces, tan sensual como epidérmico.

En Octubre del año 1934, García Reino hace su primera muestra individual en Amigos del Arte, con obra realizada dentro y fuera del entonces Círculo de Bellas Artes. No recuerdo bien los óleos como se situaban con el resto de los ejemplares exhibidos, si y en cambio, la atmósfera que tuvo la exposición, con sus numerosos dibujos de factura



Estudio [1944]

García Reino



Estudio de composición [1946]

García Reino

diversa, alguno de los cuales poseo.

Mi amigo el pintor Guillermo Laborde me pidió que los viera y con mucho atender, por "la fineza de la visión, cierta originalidad del trazo, la libertad expresiva que se permitían, el "hallazgo" de la composición".

Este dibujo tintado (no el de los óleos, que vuelvo a ver, a estudiar más tarde y se da dentro de normas o principios impartidos como enseñanza) está escrito sin ningún espectral teórico. La emoción es directa. Repito a Laborde: "el hallazgo intuitivo de la composición y un contorno desenvuelto", les regalaban su encanto y su curiosidad.

No se equivocó mi sutilísimo, mi sabio, mi agudo amigo: había que estar atento en el futuro a lo que hiciese este joven pintor, que él mismo venía a contemplar con tan puro y amplio deleite, en el oficio de una espontaneidad reveladora, augurante.

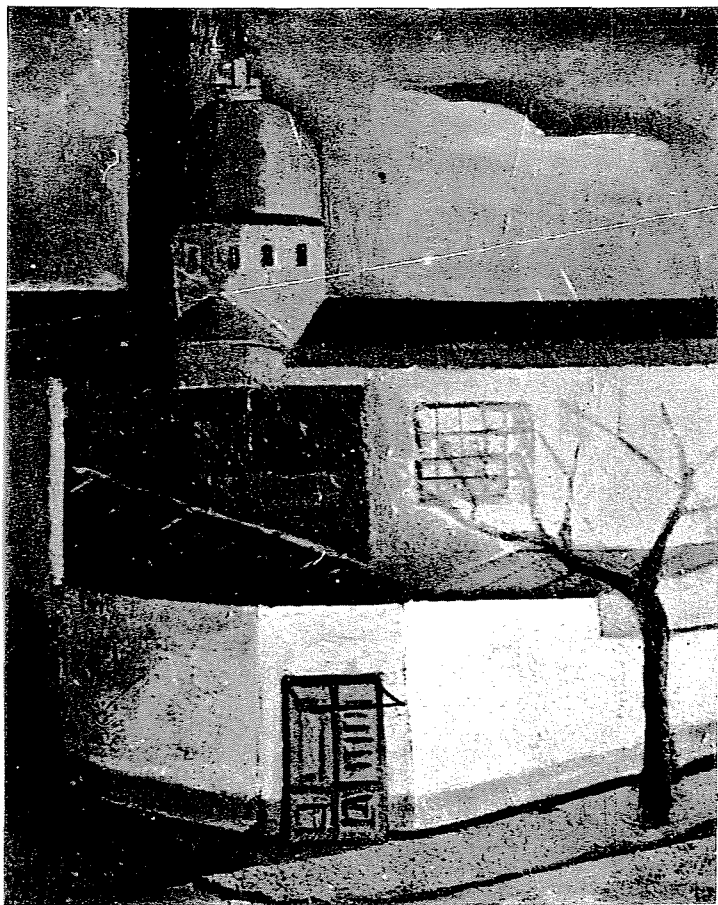
La "mancha de color" con que los tocaba, los enoja, los hace "preciosos" y "refinados" y no sé si es el propio autor que hoy (a doce años de distancia en la vara tendida del tiempo) me los califica de sentimentales y románticos.

La obra de arte, lo sabe el maestro, lo va calando el iniciado, no debe contentarse con un dibujo intuitivo, sensorio.

Sin abandonar la pintura, comienza poco después a hacer escultura y el dibujo es más formal, reclamando su mayor hermetismo, su concreto correlacionar de volúmenes, su inherente proceso de construir.

La experiencia de la forma en los volúmenes esculturales va a serle provechosa. Pintará ahora sometiendo el ordenamiento de los espacios en la superficie plana de la tela, a la simultánea arquitectura del dibujo y del color. Siente la necesidad de dibujar constantemente, de nutrirse de lecturas, de profundizar el oficio, de conocer la materia. Estudia con "reconcentrada serenidad" la prédica y la obra del pintor Joaquín Torres García. Entre ella y la exposición Emilio Pettoruti que nos "acontece" en 1939, produce sus Paisajes del Puerto de Montevideo (sobre el cual puerto disfruta de un altísimo ventanal) y otros paisajes urbanos.

Tengo a García Reino entre los pocos que "vieron" la exposición Pettoruti y cuenta se dieron de la magnitud estelar de su alcance



Paisaje Urbano [1942]

García Reino

"del otro concepto y el otro rigor de su modo constructivo". Y en llegando aquí me parece mejor dejar mi escritura y anotar unas pocas palabras documentales de García Reino.

"En todo el período de Paisajes del Puerto, paisajes urbanos y naturalezas muertas, me propuse poner un orden al color. Cuadros sin grandes oposiciones, insistiendo en gamas de una misma tonalidad. Trabajo de explorador encaminado a soluciones de plástica pura. Sobre una gama reducida elaborar el máximo".

Fijaos como se corrobora y se aclara su posición ante el objeto, la figura humana, la naturaleza, que apuntamos en los comienzos. Por lo que al paisaje toca, desinteresándose de su carga "típica", del tan zarandeado color local (que se nos vino a parar en una engañifa sentimentaloides, de retina y de

retentiva fotográfica: en realidad una mala digestión del impresionismo), él logró darnos por esa vía mental, jugosas, sutiles realizaciones, más sólidas que el ingenuo jugar libre, al rompecabezas de las abstracciones. Saltaba a primera vista su señorío mental y hubo quien se apresuró a criticarlas de excesivo cerebralismo, por miedo "al frío"...

El ejercicio se fué intensificando y la aparente paradoja de ese tipo de "abstracción", consiste (más ahora, después de leer las palabras desencubridoras del pintor), en que esos mismos paisajes, varios de los cuales se reproducen en estas páginas, los gustamos, con su misterio no exento de poesía y hasta de una inédita calidad de valor local, por contradictorio y "generalizado" que este concluir parezca, en juicio que comenzarapreciándose de privativo.

Por ese entonces nuestra historia de la pintura, anota, en su gráfica termométrica

del color, la dominante de "una baja de tonos", que solo el maestro Joaquín Torres García, mantiene "alta y limpia" y desde luego, como creador, muy por encima del parti-pris, de que se le apoderan algunos discípulos. El "tono bajo" por oposición al "alto" labordeano se les hace a ellos, "sucio, repetido, mal bodegón".

Naturaleza muerta de antaño... Naturaleza muerta de ogaño... Una de las diferencias estriba en que la primera no fué nunca ejercicio "colectivo" para devenir pintor. Admitámoslo como tal en la segunda. Admitámoslo hasta cuando se hace "tema obligado", con o sin filosofía, pretenda ella desentrañar el signo cósmico del objeto en sí o menos pretenciosa (—"las primeras causas deben estar fuera de toda discusión") se contenta con el humilde bagaje de dos ojos que ven y de un cerebro que compone y se da a multiplicar hasta el infinito los colores primarios, los reduce al minimum o se complace con ellos en su pristina desnudez. Lo que no creo es que los pintores tengan porque mostrarnos tanto "cuadernillo de clase", ni "tanta plana de palotes". Quede la plana en casa. Créedme: plus ça change, plus ça devient la même chose.

Jean Aubry pedía en Francia un decreto ministerial, prohibiendo se escribiera sobre Beethoven por un término de cien años. Sería saludable. Yo pido uno de mil cien para la

exposición de naturalezas muertas en Montevideo. Sería también saludable... y excitante.

He dejado de lado intencionalmente el análisis minucioso de las obras. (¡Cuidado, que cuando la obra pictórica no está, de un modo u otro, muy adentrada en el conocimiento visión del espectador, es escribir más de la mitad en la arena!) Pienso haber apuntado algo del hombre, del artista. Y me puse a hacerlo sin querer asentar en mi opinión, "el definitivo", "el concluyente", con que se pontifica sobre tanto mozuelo de la pintura, sobre los que no comprendieron al maestro que niegan, sobre los que se han puesto de rodillas delante al maestro y empiezan por allí... por donde él llega terminal y victorioso; sobre aquellos que por encima de lo que están haciendo, no saben aún pensar en si mismo antes que en la pintura.

"Rechazad la incredulidad de esos pintores bisonños: me haréis un placer". (1)

Cada obra de García Reino trae un pensamiento de pintura y otro imponderable del conocimiento de si mismo. Por donde se está evadiendo de toda escuela. Por donde va edificándose él mismo, sin el otro, sin los otros.

(1) Frase transformada de una de las Poesías de Lautréamont — el que nos enseñó a osarlo todo — y a cuya traducción he vuelto en estos momentos.

L U I S

E D U A R D O

P O M B O





P A B L O Y M O R E I R A

Después de vivir varias semanas en compañía de alienados he llegado a sospechar que quizá una de las características más comunes en los enajenados sea el estar desprovistos de la apreciación justa de su propio valor. He visto que unos se consideran superiores a como son realmente, y aumentan y magnifican sus dotes y cualidades mientras que otros por el contrario se disminuyen a sí mismos y se consideran con excesiva humildad muy inferiores a su valor real. Parecería que la locura hiciera perder la medida de la propia apreciación. Por ello, así como se ven delirios de grandeza, ideas fantásticas y megalómanas, por las que el recluso se cree rey, sabio, millonario, triunfador, existen otros enfermos que tienen una humildad tan grande que es patológica, un sentimiento mórbido de inferioridad, considerándose a sí mismos que no valen nada, que son seres insignificantes, despreciables, y muchas veces que no son dignos de que se ocupen de ellos y aún mismo de seguir viviendo.

Pablo, que es el enfermo que me ha prestado su ayuda para arreglar mi pieza, es de los alienados que están animados permanentemente del deseo de ayudar a alguien, de ser útil, como una consecuencia de su profunda humildad. Es tan bueno y sencillo que es fácil leer en sus miradas sus pensamientos. Podría decirse que es un ser trans-

parente; transparente hasta para sus dudas y obsesiones que le apresan de continuo. Mas en tanto que en todas las personas las dudas no pasan de ser un proceso intelectual, en Pablo llegan ya al comienzo del acto con sus marchas y retrocesos correspondientes. Así, la otra tarde, cuando el médico llegaba por el corredor, Pablo que estaba en una pieza próxima, al verlo se adelantó hacia él unos pasos diciendo:

—Pero no, no; pero no!...

Y retrocedió enseguida los pasos adelantados.

El médico no pudo menos que sorprenderse y le dijo:

—¿Qué te pasa, Pablo?

Y Pablo, adelantando un paso y retrocediendo enseguida:

—Nada, no, nada, nada...

Entonces el médico, ya con interés científico, lo abordó directamente y le dijo:

—Dime lo que ibas a decirme.

Y Pablo, con un sin fin de vacilaciones, le expresó:

—Pensaba pedirle que nos permitiera quedar levantados hasta las 10, jugando a la baraja. Pero no... no... Comprendo que no se puede pedir eso. No... no... no es posible. No lo pedimos. No se puede...

La humildad de este enfermo es tan gran-

de que cuando la mirada del médico se ha detenido en él, trata de encogerse o esquivarla como pidiendo perdón por esa intercepción involuntaria.

Pablo no pide nunca para él. Cuando llega hasta la cocina en busca de agua caliente, cuando en el reparto de la comida se acerca con el plato y señala un trozo especial, siempre es para otro. Nunca le he visto reclamar ni solicitar nada. Sin embargo, he visto en él un hecho singular que me llenó de ternura: cada noche al acostarse dispone sus zapatos —de los que tiene varios pares— de tal modo, todos juntos y en fila, que parecería que siempre está esperando el pasaje de los reyes magos... Quizá el proceso de la locura que ha desvanecido en este enfermo todo deseo de propiedad y de propósitos personales no ha afectado aún aquel núcleo infantil que le hacía aguardar la llegada milagrosa de juguetes y de regalos maravillosos.

Es Pablo una persona enteramente lúcida. He visto que quizá sean la ansiedad y la duda su perturbación psíquica, pero ellas no alteran los procesos habituales de su conducta. Por ello sorprende y se destaca más el descuido que hace de la limpieza personal. Descuida por entero su cabello y su cara sin afeitar; sus ropas que están llenas de manchas del trabajo y de la comida permanecen semanas sobre su cuerpo; y como si esto fuera poco lleva constantemente atadas en sus cinturas debajo de su saco, los platos y el jarro de lata con los que come y bebe. Igualmente penden de su cintura la lata con que calienta el agua para tomar mate, y el mate y los cubiertos y muchos diarios y revistas viejas, y trapos... Todos estos objetos puestos debajo de su blusa le forman una cintura singular y movediza, y hacen sonora su marcha, pues ya a la distancia se sabe que es Pablo quien viene por el ruido y el choque de los utensilios de lata que penden y se golpean bajo sus ropas.

Pablo, que está internado en este hospicio desde hace años, trabaja en el taller de carpintería y es quien maneja el torno. Y hecho sorprendente: sus trabajos son todos de una limpieza extraordinaria. El portalámpara de madera que ha hecho para el escritorio de la oficina médica, un tintero de madera de manzano que hizo para la Farmacia, las piezas de un juego completo de ajedrez y docenas de trabajo más han sido hechos con una lim-

pieza brillante por sus manos siempre sucias, de largas uñas negras.

Yo he llegado a querer a Pablo, y él se ha dado cuenta de mi simpatía al mirarme a través de sus gruesos lentes rotos y reunidos con papeles y cordones. Y es que cuando he visto a este hombre tan descuidado para su persona realizar trabajos tan limpios, no puedo dejar de preferirlo a tantos hombres limpios que he conocido: bien afeitados y perfumados, siempre con ropa blanca y bien planchada, pero realizando, sin embargo, trabajos sucios, asuntos turbios, negocios feos, que no se ven cuando se les mira, pero que cuelgan bajo sus chaquetas limpias y han de sonar al golpear entre ellos como los jarros, latas y otros útiles que penden de la cintura fluctuante de Pablo.

Recuerdo mi sorpresa en la ocasión de un viaje a la región volcánica de los Andes al comprobar que los habitantes de esas zonas sísmicas, que viven en la ladera de volcanes en erupción o vuelven a edificar, enseguida después del siniestro, en ciudades enteramente destruidas en pocos segundos —y que podría suponerse que fueran personas nerviosas, excitables, en estado permanente de ansiedad— son, por el contrario, seres calmos, reposados, serenos, que se refieren a aquellos dramáticos episodios con tal tranquilidad como si fueran viejas leyendas o sucedidos de historia antigua.

Para explicarme tal hecho, tuve que admitir que el espíritu de los habitantes de esas zonas debe necesariamente volverse tranquilo y calmo, pues el sistema nervioso del hombre no podría soportar largo tiempo la angustia y el temor permanente que deberían ser las reacciones legítimas y naturales de una persona que vive en el escenario y en el tiempo de la tragedia.

Mas, durante mi permanencia en este hospicio he observado un hecho de esta índole, pero de mayor interés aún: en el mismo individuo pueden estar presentes simultáneamente ambos estados de espíritu: uno, presa de gran excitación; el otro, que busca en toda forma la calma y la paz.

En efecto, existen enfermos psíquicos que sufren crueles y despiadadas alucinaciones: voces que los injurian y amenazan, descargas eléctricas que los torturan, olores y venenos

que los empozoñan; y en los primeros años de esta psicosis el enfermo que la padece debe hallarse naturalmente exaltado, colérico, angustiado. Pero, sin duda, el espíritu del hombre no puede soportar durante muy largo tiempo tan agudo sufrimiento, o la exaltación, la cólera o la ansiedad terminan por agotarse en razón de su misma intensidad. Lo cierto es que después de varios años de enfermedad, estos alucinados crónicos, incurables, que acaban por convertirse en reclusos del asilo, tienen un carácter de una impasibilidad y calma singulares. La expresión de su fisonomía —aún mismo cuando sus ojos se mueven delatando las alucinaciones que les hablan— es reposada, hasta amable y suave. Sus gestos son mesurados y tranquilos y nada muestran de su antigua nerviosidad. Su voz sobre todo toma una modulación grave, pero dulce y tranquila.

No es que el enfermo ya no sufra sus torturantes alucinaciones, sino que ahora se pone justo a ellas como nosotros junto a una persona nerviosa, irritable, peligrosamente impulsiva: para evitar el incendio y la explosión adoptamos las maneras más prudentes, tolerantes, conciliadoras.

Sin duda el enfermo es impulsado a menudo a reaccionar con violencia frente a esas injustas y despiadadas persecuciones de que es objeto, pero sabe ya —por su experiencia de años— que nada gana con ello, sino que se atormenta más y queda nervioso y se alteran su humor y carácter.

Se observa, sin embargo, en los asilos donde terminan su existencia, que estos “suaves secundarios” tienen de tiempo una reacción violenta, que demuestra precisamente cómo

es de fondo y primitiva esa manera de reaccionar que después se ha embozalado.

Moreira es uno de tales alucinados crónicos que luego de un largo período de excitación colérica se encuentra actualmente en esa etapa de apaciguamiento. Es en nuestra sala el que todas las mañanas hace las camas, después que los enfermos han sido llevados al jardín. Y cumple tal tarea con minuciosa atención, orden parsimonioso; y una vez puestas las colchas a las dos hileras de camas va hasta la entrada de la sala y mirando su obra se restrega las manos.

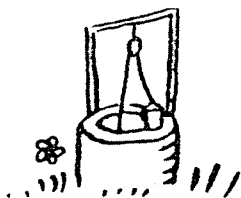
Ayer, cuando estaba como todas las mañanas en su tarea, vino un enfermo excitado y quiso sacarle la funda a una almohada para deshacerla. Parece que Moreira, después de intentar disuadirlo, perdió la paciencia y le dió unos empujones cayendo al suelo el asilado y lastimándose en la frente, por lo que hubo que darle varias puntadas.

Cuando esta mañana el doctor R. pasó visita, encuentra a Moreira en cama donde ha quedado en penitencia. Los guardianes han explicado al médico cómo fué el incidente. El doctor, seriamente, pide a Moreira que le diga que pasó.

Moreira, que mientras los enfermeros hablaban con el médico, estaba como avergonzado, tiene ahora su fisonomía calma y reposada, su voz es sedosa y suave, y con gestos amplios y ceremoniosos va explicando:

—El venía en esta dirección, agitado, vacilando; y pugnaba por apoyarse en las camas recién hechas. Yo me acerqué para insinuarle el acceso. Y cuando le toqué, por la propia acción de la gravedad...

I S I D R O M A S D E A Y A L A





H E R M A N O S

Hombre de mi lengua y de todas las lenguas
 El hombre siempre desgraciado
 El que honra al cielo y trabaja la tierra
 Se acuesta y se levanta
 Y habla y ríe y llora
 Domestica caballos y diversos metales
 Se cubre el cuerpo con ropajes
 Construye casas y caminos
 Estudia las estrellas
 Funda naciones y especula ideas
 Va y viene, viene y va
 Y no sabe nada. Todo lo ignora
 Hombre de corazón siempre angustiado.

El hombre de estas comarcas y de todas
 El que lanza semillas
 El que cría animales para la venta
 El que toca instrumentos musicales
 El que ambiciona popularidades
 El guerrero que cuenta sus heridas
 Y narra cosas de sangre
 El que bebe vinos de fuerza y sueña bocas tibias
 El que busca mujeres
 Y escucha sus palabras sensibles
 El que se sienta a mirar los árboles
 O a oír los grandes ríos

El que gusta salpicarse en la lluvia
El que quiere conocer secretos y razones
El que quiere tener muchos hijos.

El que bautiza las regiones
Y las cosas que se emplean
El que dirige las yuntas talladas en barro espeso
El que abraza a su novia debajo de un eucaliptus
El que galopa en su caballo de vivas crines
El que lanza profecías sobre una roca
El que guía rebaños,
El que devora libros
El que se baja de un coche lustroso y golpea a la puerta del
palacio

El que se aleja cantando
Va y viene. Se calma y se emociona
Se levanta, se acuesta
Habla, llora, ríe, ríe, llora, habla
Y no sabe nada
No sabe nada
Si se detiene un instante y se contempla el alma
Se ahoga de soledad, solloza de pobreza
Se siente cosa de desierto.

V I C E N T E H U I D O B R O



ALMANAQUE SIN FECHAS

(Escrito a bordo, por uno de los emigrantes.)

PUERTO

No puedo evitar el bíblico, el irónico recuerdo. Este buque donde vamos desapareciendo —a lo largo de toda una noche de mayo— los náufragos de una inundación no menos terrible que el diluvio, se me antoja —¿cómo no?— el “Arca de Noé”. Un pequeño dios, sentado junto a unas listas, va designando las parejas de náufragos de cada especie que —muy alborozados— acuden a sumergirse en las entrañas del “Arca”. ¿Qué nos aguarda en ella? No sé. Lo cierto es que va a lanzarse al “piélago” con el propósito de buscar su Ararat y su paloma...

El buque —¡por fin!— va a zarpar. (“¡Maestro, música!” ¡Ah! Cuatro himnos nacionales, cuatro. Discursos en varios idiomas...) El “Arca de Noé”, con todas sus especies, “va a zarpar”. Metáforas y corcheas nutren el aire. Algún pez asustado asoma la cabeza. En el puerto, una escasa aglomeración de indiferentes... El buque se entrega a esos desperezos de todo ciudadano que se dispone a la faena. “Al fin, solos”, en el agua turbia de esta abrumadora realidad! Fué como un sorbo de espumoso vino —bebido al comienzo de una mala comida— del que sólo se recuerda —si de él queda algo— su sabor humorístico... Aunque observo que muchos no se han dado exacta cuenta de esta realidad: con tal atolondramiento vienen hablando del futuro. De su futuro de “emigrantes”. (Sus charlas, sus confidencias nos dan derecho a dividir la “masa” —“masa” en el verdadero sentido— en dos grupos: el de los que sólo piensan en resolver “su problema” apoyándose en los demás y el de los que creen poder resolverlo aislados. Ninguno sabe lo que quiere).

ALTA MAR

Días iguales, monótonos, en que el domingo y el miércoles, el 24 y el 30 sólo se distinguen por alguna frase recogida en cubierta o en un pasillo, por un lloriqueo más vivo del niño enfermo en el camarote próximo,

por alguna blasfemia más rotunda. Días sin ningún nombre de santo o de demonio, sin ningún paisaje como no sea el astronómico —en la noche— un poco diferente del que veníamos disfrutando en Europa. Y el eterno paisaje del agua y de las nubes: agua arriba y abajo, sin ningún matiz gracioso, siempre de estilo monumental, abrumador, aburrido hasta la locura.

Pero el paisaje más aburrido es el humano. Me parece a ratos un parque de fieras bastante descuidado, sin alinear, aparte de alguna coquetería femenina, inevitable. Los hombres, en general, realizan todos los esfuerzos posibles por aparecer insoportables. Lo consiguen. Con su horrible semidesnudismo, llenan el océano de imágenes caricaturescas, como de cualquier Olimpo intrasitable. Aunque si el paisaje “visual” es lamentable, lo es mucho más el paisaje “oído”: los diálogos, cuando no se trata de los pavorosos monólogos paralelos de que están llenos los “círculos” latinos, las tertulias, los centros de recreo... Escuchamos un mismo chiste una docena de veces, cada vez peor relatado. No nos perdonan detalle alguno soez, “sólo para hombres”... (Y para alguna mujer “libre”, o tal vez “superior”, de las que prescinden heroicamente de su feminidad en obsequio del “naturalismo”). Estos relatos “sólo para hombres”, ya es sabido, están destinados a rebajar en lo posible la dignidad humana. Y a descoyuntar poco a poco al infeliz idioma irresponsable. Lo desarticulan, por darle agilidad. Lo manchan villanamente.

Entre los diálogos —¡qué tristeza!— se filtra un lento hilillo negro, pesimista. No es posible disimular la terrible preocupación de la “llegada”. ¿Qué ocurrirá a la “llegada” de estos emigrantes? A veces, el pesimismo se agudiza hasta la tortura. El fondo melodramático del emigrante sube hasta la superficie. Como no se resuelve en música, en llanto, en lirismo interjeccional, el melodrama se espesa, se entenebrece pavorosamente. Está pidienido a gritos un “autor” que hable

por todos, que grite por todos, hasta convertir en lluvia lírica la pesada nube.

EDEN MARINO

Se ve que todo el "pasaje", poco a poco, va abandonando las buenas maneras, conforme va abandonando prendas, esas "prendas de vestir" que corresponden — tácitamente — a otras tantas "prendas" de "buena sociedad". Llegaría un momento en que, abandonado el último reducto del pudor, el buque se convertiría en una asamblea de "adamitas" en pleno ejercicio. No de "desnudistas": quizá, porque el lento despojo no obedece a una teoría preestablecida, sino a esa necesidad que mueve desde el alto Olimpo a los hombres y a los mismos dioses... El avance "animal" — llamémosle así — conduciría naturalmente a una exaltación de los valores bestiales, no de los valores sociales. El desnudismo fué inventado para convivir, como quien inventa un coctel; pero el "adamismo" fue precisamente una rectificación y una rebeldía contra los valores sociales. Con él se proclamaba el retorno a la sencillez edénica. No en nombre de una escuela higienista, sino en nombre "de la pureza humana", inseparable de la voluptuosidad, madre de la vida, etc.

Es bien claro que estos "adamitas" no pretenden formar escuela. Sólo pretenden "acomodarse" a la fatalidad. El sol es violento, y los medios de vencerlo son muy pocos; hay que desafiar al sol con la mayor dignidad posible.

También veo qué mujeres — que al comienzo desplegaban su máxima coquetería — han acabado por querer seducir con la misma "preparación". De la gran cantidad de medios — de incentivos — han pasado súbitamente al más reducido repertorio de alicientes. Una muchacha que imitaba a Creta Garbo, adopta súbitamente el atavío de cualquier toseco minero. Y tal vez hay aquí un error de cálculo... Porque, en general, el hombre no se deja atrapar así, a fuerza de repentinos contrastes. Prefiere la continuidad, la lentitud, todos los modos cautos de la seducción. Por eso hay algunas muchachas que, apenas cambiaron de trajes, de actitud general ante el "público", han ido conquistando la atención no poco desmayada del escaso número de observadores "neutrales" que parece tener en

el buque la belleza juvenil... ("Desmayada" — subrayo — por triviales motivos de nutrición).

EPIMETEO

En momentos de extrema escasez de lo más indispensable — manjares, bebidas, instalación, etc. — suele acudir a mi vida interior para exhumar cualquier otro momento parecido; y el efecto es "mágico". La depresión del momento actual queda anulada. Siempre hay un día en mi vida "en que me fué peor". ¡Qué fortuna, la de tener a mi favor una vida tan diversa, tan fértil y ya prolongada hasta un otoño de semejante cosecha "experimental"! Hay quien sólo siente el dolor actual, pero yo sé sentir con tan gran viveza el dolor pasado, que me olvido del de ahora. Digo "sentir", no padecer. Sentir el dolor pasado, como pasado, es un placer. Y este placer es, precisamente, lo que se superpone el dolor actual. En cambio, en los momentos de placer, me ocurre todo lo contrario: pienso entonces en el futuro, en la fugacidad de aquel momento que inmediatamente va a desaparecer, sin probable repercusión hacia adelante... De la llama veo tan vivamente sus cenizas que la llama se extingue velozmente. Cuando no le aplico una tan fría crítica, tan implacable, que del placer sólo queda su teoría.

(¿También cuando se trata de un ardiente placer físico? Pues, aun en plena embriaguez, he llegado a reirme de mí mismo con una frialdad que me dió miedo).

En fin, que el placer y el dolor nunca me llegan — afortunadamente — en estado puro. Unas veces se gana, otras se pierde, en este juego del vivir, aunque escasas veces pongo toda mi vida a una carta. Poca audacia, seguramente; pero la audacia no es un valor máximo entre los valores de la "plena" vida humana. Poca audacia y excesivo espíritu crítico... o lo que sea. Pero ¿estaba en mi mano elegir carácter?

Y si toda vida de infancia — es bien sabido — decide del resto, ¿Qué hubiera podido yo hacer por rectificar las líneas esenciales que formaron el molde aproximado en que se había de desarrollar mi vida? Cuando, ya en la adolescencia, me di cuenta de lo que parecía ser mi camino hasta allí, y de mi

camino probable, ¡qué tristeza, qué tremenda melancolía! Fué entonces cuando puse — efectivamente — mi vida a una carta. Que no salió. (Las circunstancias de la carta formarían una novela que pudiera titularse: “La rebelión inútil”. Fué una carta que produjo el vacío alrededor de mi vida. Ni siquiera tenía enemigos. Ningún amigo. Nadie en quien descansar, materialmente. Ni espiritualmente... Tuve que aguardar algún tiempo al enemigo, para que éste me fortaleciese un poco).

EL MAS FAMOSO

Pienso en una novela cómica — tipo “Scarron” — en que se recogiese cierta pintoresca fauna que pulula por este buque en busca de personalidad. ¿Cómo adquirir una en buenas condiciones, para lucirla en Nuevo Mundo? Alguno se declara a sí mismo “famoso”, salga lo que salga. (Sólo le falta la fama). Otro se inscribe como escritor, como artista, con la esperanza de sacar algún partido de su hipotética “situación” de hombre de espíritu... (¡Santa simplicidad!)

Lamentable trasiego de hombres, de uno a otro continente, empujados por la dura necesidad que “mueve a los dioses y a los hombres”. Poco firmes, muchos de ellos, en sus aptitudes para la nueva lucha, van buscando puntales externos que los sostengan en el incógnito ruedo... Y, naturalmente, la comicidad surge de sus dichos y actos. Imaginan cualidades que no tienen, o ensanchan desafortunadamente las que poseen. Sueñan en loterías fantásticas, en Eldorados maravillosos, excepto en esas horas en que la negra inquietud les corroee.

Pero, aun en su “situación” normal, ¡qué abundancia de tipos cómicos! ¿Quién no lo es, cuando una persistente actuación — y presencia — en medio de las gentes, nos hace ya fatigosa la comedia social? Nos “doblamos”, nos abandonamos a la fuerza tenaz de viejas costumbres domésticas; dejamos asomar en público debilidades que apenas conocían sino nuestros familiares. Hora tras hora en el mismo puente, en medio de los mismos pasajeros, escuchando las mismas voces... De alguno de ellos hemos escuchado ya tres o cuatro veces la misma “gracia”, las mismas anécdotas. ¡Fastidio insoportable!

Y el mar, ¡qué monótono! Y la vida entera a bordo, ¡qué falta de sorpresas! Los mismos trajes o ausencias de traje, las mismas caras, los mismos pensamientos — en general — de una trivialidad aterradora. A todo lo cual se añade la visible inquietud de quienes en absoluto ignoran hacia dónde van, qué van a hacer, qué pueden esperar...

Asistimos a una reunión de artistas, en la que vemos surgir no pocos entes desconocidos... ¿Qué habrán pintado, qué habrán escrito estos hombres extraños? Vagamente, se presenta uno de ellos como autor de un drama. (Pero ¿no sabemos qué multitud de ciudadanos esconde en un cajón de la cómoda su respectivo drama en tres actos? ¿Cómo podrían ser todos llamados “escritores”, por esa circunstancia “inestimable”?...) Autor de un drama, es decir, “artista dramático” — dice el autor. ¿Pintor de costumbres? ¿Artista plástico? Algunos toman a broma al recién nacido autor. Se permiten siseos, cuchufletas burlescas. ¡Ira de Dios! El “genial” autor se revuelve contra el público y desafía a la totalidad. Y se produce el gran tumulto. La reunión se disuelve a gritos. Pero el “genial” autor hace luego constar — poco menos que oficialmente — esto: “Que él es más famoso que muchos que se tienen por famosos”, entre los viajeros, naturalmente. En el buque él es ¡el más famoso! Nadie lo sabía, pero él lo hace constar. Yo le invitaría a provocar un plebiscito. Votaríamos todos a favor. Sería el hombre más famoso del buque, no por haber escrito o pintado nada, sino por haberse adjudicado la fama súbita de más volumen, como si se hubiese adjudicado la chuleta más voluminosa en una merienda. ¿Quién iba a disputársela, si con ello no regocijaba al público tanto como él? (En la pista vence el más payaso, el que más cosecorrones soporta, claro).

Estos hombres desconcertados, desconectados, distantes de sus viejos organismos, de sus antiguas máquinas, ¿qué pueden hoy pensar, hacer, decir, que no sea algo desconcertado, desconectado, distante de una vida organizada, de una máquina rítmica? ¡Pavoroso drama colectivo! Estos hombres y mujeres, fuera de sus engranajes, ¿qué pueden producir sino alguna tragicomedia, cuando no un sainete?

En efecto, cambiando de lente crítica, vemos aparecer un enorme contingente de "elementos" cómicos. Y uno de los rasgos de esta comicidad es su firme voluntad de no dejar visible exteriormente sino aquello por lo cual podríamos considerarnos como felices. Visten — ciertas damas — como si acudiesen a un concurso verbenero; hablan — hombre y mujeres — como seres a quienes aguarda la fortuna, de la que — también — acaban de despedirse. Sólo gentes "de cierta edad" aparecen preocupadas: los demás tienen empeño en ostentar — al menos en este momento — una total despreocupación de sí mismos. Sólo se preocupan de los otros. Hay un terrible cruce de historias e historietas ajenas. Escuchamos algunas, llenas de menduencias cruelmente detalladas. ¡Qué empeño en convertir el mar en un patio de vecindad insoportable!

LA CRUZ DEL SUR

Un cielo nuevo. Alguien nos advierte que las estrellas han cambiado de nombre, y nosotros, dócilmente, las vamos saludando. La noche aún muy oscura va empujando hacia nosotros las nuevas amigas, que — como es sabido — nos hacen guiños.

Pero, impertinente, aparece la vieja luna detrás de su vieja nube negra. Lentamente, oscureciéndolo todo, va amortiguando la "Cruz del Sur" y todos los nuevos rostros de las nuevas amigas. Esta vieja luna impertinente — más blanca ahora que nunca, con todo su cortejo de octavas reales y de "instantes" líricos de vieja escenografía — poco menos que nos borra la flamante plana astronómica donde estábamos aprendiendo una lección inesperada... (La verdad es que nadie — creo — se acordaba de la "Cruz del Sur".) Esta vieja luna impertinente se derrama sobre grupos que tal vez prefiriesen la plena sombra: parejas enlazadas apretadamente como si nunca se hubiesen enlazado, como si esa luna fuese de miel. ¡Con qué glotonería se buscan los ojos, las bocas, hasta no formar sino cierta mole desordenada! Como si hubiesen adquirido — ¿de quién?, ¿por qué? — ciertos extraños derechos al cinismo, a la exhibición de sus insignificantes, de sus triviales apetitos, que satisfacen al aire libre.

Otras parejas se pasean por los puentes, muy alborozadas de poderse abrazar sin peligro de un guardia que las contenga. Hay en ellas una voluntad de exhibición que indudablemente es cómica. Se ve que el desnudismo — siempre cómico — tiene derivaciones, un poco más vestidas, en el terreno sentimental... (¿Cómo se comportan en público dos enamorados desnudistas? Otras preguntas igualmente superficiales suscita el no menos superficial problema del desnudismo integral).

Alguien da la noticia de que, por ciertas "inmoralidades" nada poéticas, algunas hembras — y sus cómplices — han sido encerradas en las "entrañas sombrías" del buque. ¿Hasta qué punto habrá sido culpable de todo, el mismo sol? ¿O esta luna, tan propicia a resucitar rescoldos románticos? En fin de cuentas, todo lo deciden los astros, sobre todo éstos, al parecer muy cercanos. Todo lo deciden hasta lo que parece más lejano de ellos: el amor platónico. La luna es buena provocadora. Y la vida del buque no tiene por ahora más estímulo que la contemplación del cielo. ¡Qué pobreza de recursos espirituales y materiales, la de esta nuestra vida de mendigos!

EL GENDARME

Me divierte contemplar el ir y venir de los "organizadores", esos hombres extraños que se ofrecen para "organizar" lo que sea: un mitín, una verbena cursi, una comisión para la entrega del ramo a la excelentísima señora del presidente, etc. Se movilizan con gran facilidad, hablan entre sí en voz muy baja, como quien está en todos los secretos del buque y de sus habitantes...

Alguno revela en seguida su psicología de "cabo de vara"... No lo puede remediar. Hay diseminados por todo el mundo — viejo y nuevo — muchos de estos "cabos de vara", con espíritu bien visible de gendarme, de guardia civil, de policía honorario. Son — naturalmente — los que procuran hacer la vida del buque lo más molesta posible. Los que fustigan, los que amenazan, los que, en fin, "clasifican" y deciden de los programas de vida colectiva. Los que añaden molestias sobre molestias, pobreza sobre pobreza... "El que haga esto o aquello, no desembarcará"

— es la fórmula corriente. — Hay ya tantos peligros de “no desembarcará”, que el “paseje” no cree en ninguno. Todos se dan cuenta claramente — o de un modo oscuro — de que han perdido la dignidad de “viajeros libres”, de que su dignidad humana está por los suelos. O muy cerca. Y la mayor parte reaccionan calladamente. Pocos protestan, en voz baja, intimidados por ese muro terrible del mar que hace imposible toda evasión, toda fuga hacia... ¿dónde?

Nunca había yo considerado el mar como cárcel. Todo lo contrario: el mar parecía ser un “sendero innumerable” por donde huir a cualquier lugar remoto. Eran tiempos de soñar; estos son tiempos de realidad cruda, implacable, en que el contacto de los hombres es tal vez el más agudo sufrimiento. En primer término, porque ellos también sufren. Porque el modo de aliviar su propio sufrir creen hallarlo en el sufrimiento de los otros, en la humillación de los demás “pasajeros”. Y he aquí la nueva característica del “pícaro”, del “pícaro” universal: la voluntad de envilecimiento general humano, el propósito de contribuir al “rebajamiento” progresivo de la dignidad humana.

Estos “hombres extraños” que van y vienen ¿no serán algo así como una representación del nuevo “pícaro” — cosmopolita, — formado en lo que se suele llamar tan caprichosamente “luchas políticas”? Son, indudablemente, aprendices de cacique, son caciques futuros, aspiración máxima — a veces subterránea — de todos estos jóvenes “preparados” para esa clase de lucha: trabajos de zapa, “comisiones” propias de gendarme, espías, delatores, esbirros, agitadores, “propagandistas” de la “idea” sustentada por el cacique máximo a quien ciegamente veneran, como a los antiguos santones. Contumaces aspirantes a cualquier brizna de poder que la negligencia de sus conciudadanos vaya dejándose olvidada por la calle, por las oficinas públicas, por las redacciones de los periódicos... (A esta lenta conquista suelen llamarle “organización”. A apoderarse de lo ya organizado, con pretexto de organizarlo de nuevo, le llaman “organización”... Problema de palabras).

El nuevo “pícaro” universal aspira nada menos que a sentarse en la poltrona del se-

ñor para desde allí “hacer de caballero”, pero sin las servidumbres del caballero. Quiere saltarse las etapas.

LIRISMO INEVITABLE

Me adormece la famosa “Serenata de Schubert” que canta mediocrementemente una muchacha, no se en qué parte del buque. (Nunca faltan en estos viajes, artistas improvisados que se dedican “a remover nostalgias”... Por decirlo así.) Esta serenata me lleva de la mano a aquel pueblín serrano donde un armonio pequeñito servía de elemento de enlace entre mi mundo real y lamentable — pobrísimo — y mi espléndido mundo imaginativo, cuyas riquezas entonces no intenté explotar. Había cerca del armonio un puñado de papeles pautados, entre los cuales se encontraba una copia de la “Serenata”: mi primer encuentro con Schubert. El segundo fue su “Ave María”, en una catedral. El tercero... Schubert hubiera sido mi músico favorito, si yo hubiese tenido alguna vez “músico favorito”.

La noche de hoy no puede ser más transigente con este puñado de fugitivos. Más acaricia que hiere. El mar no puede presentársenos con más docilidad. Apenas si llega a mecer el buque. Sólo queda agresivo, esta noche, el intento artístico de la cantante. ¿Cómo escogió a Schubert por cómplice?... Pero acabo por dormirme.

Al despertar, continúa el mar acariciándonos con su manso vaivén. No puede pedirle más. Su monotonía no puede ser más soportable. Tal vez ahora pudiera ofrecermé una salida de sol en buen estado lírico... (¡Su muestrario de emociones es tan parco!) Pero renuncio, por hoy, a este espectáculo. (Confío en que no seré castigado por mi desdén hacia las maravillas plásticas del atlántico). Escucho, en cambio, el “sordo oleaje” humano. ¡Qué diversidad de matices! Voces agrias, rotundas, impertinentes... Voces delicadas, irónicas, insinuantes... En general, ningún diálogo. El eterno monólogo de este hombre para quien el prójimo no existe, o sólo existe como espejo donde poderse contemplar, o como resonador. En cualquier rincón del buque, una historia particular, referida por el interesado a gentes que no se interesan por ella, pero, por debilidad o por cobardía, la soportan.

SALUTACION A JULES SUPERVIELLE

Ah, qué vana sería la memoria
Si no existieran versos para amarla;
Si no brillaran para conservarla
Esos ámbitos líricos de gloria.

Gris sería el amor, gris y desierto.
Ah, cómo perderíamos las horas,
Con qué tristezas tan devastadoras
Veríamos el sol, el cielo yerto.

Nuestras penas serían sólo penas.
No habría infierno en nuestra dicha en llamas,
En la fragancia fiel de las retamas
No surgirían templos y sirenas.

Son de Erato estos reinos infinitos,
Con otras realidades, con follajes,
Vivimos en sus bosques, en sus viajes
Por las virtudes de sus manuscritos.

Jules Supervielle, en estos laberintos
Dilectos de poesía, yo le envío
Un mensaje que irá cruzando un río
Cuya agua es del color de los jacintos.

Mientras que usted se alejará en el mar,
Sobre el mármol profundo de las ondas
Que lleva la nostalgia de las frondas,
Viendo el cielo de América variar.

Sus versos indelebles quedarán.
Las hermanas del Plata entre sus brazos
Los guardarán envueltos en sus lazos
Y brillará, como en un talismán,

Un paraíso lleno de argumentos,
Minuciosos y finos como helechos,
Que trenzan y destrenzan en sus lechos
Las voces de sus claros pensamientos.

Buenos Aires.

EL SENTIMIENTO DE LO PLÁSTICO EN RAINER MARÍA RILKE

(Un Capítulo inédito de "Aproximaciones a Rainer María Rilke".)

Había en Rainer María Rilke aquello que Sören Kierkegaard llamara "el apasionado afán de comprender". Tal afán está manifestado a lo largo de toda su obra, y aun en sus cartas, como que constituyen — obras y cartas — el modo de darse en una inmensa y sorprendente confesión. Sentía Rainer María Rilke la necesidad urgidora — esto es: la ansiedad — de *ver en la vida todas las cosas*, mas no como concepciones unitarias, particularizadas, inmovilizadas sobre sí mismas, sino en un permanente contacto entre sí y con la vida, en un análogo estado de devenir. Fue, pues, hacia las cosas en busca de sus valores secretos para desentrañar, por tal vía, el sentido de la existencia. Y, por tal vía asimismo, el sentido de su propia existencia. Debía, naturalmente, aproximarse a lo plástico, entendiéndolo como hecho, es decir, como consecuencia del contacto del ser humano con el mundo más inmediato. Y dentro del hecho plástico indagó, ante todo, la obra de arte. Pero no cayó en esteticismo, en el puro, y mero, goce del arte por el arte. La riqueza activa de su intuición y la lucidez penetrante de su inteligencia lo condujeron más allá del rudimentario hallazgo retórico. Llevaba en el modo individual del ser que él era la razón que le apartaría de tal forma de epicureismo para ponerlo en la indagación de las esencias de la obra de arte, de esas esencias que, en cuanto existen en las cosas, hacen que cada una de las cosas valgan por la otra. Quería, pues, descubrir, e inteligir, el lenguaje propio de lo plástico, la dicción del creador de la obra de arte, aquello que está entrañado en su materia y que, ascendiendo desde su materia da latido de vida a la forma. Porque en ese decir está la originalidad del ser que produce la obra. De modo que entre la obra y el creador se establece, y permanece, una relación estrecha y nunca cerrada. ¿De dónde procede aquella originalidad y esta relación que se manifiesta como una vivencia? Rainer María

Rilke debía plantearse esta interrogante, punto de partida fundamental para una búsqueda de valores esenciales. Y encontró la respuesta en la sustancia misma del ser: "la originalidad artística — dijo — proviene de las profundidades enigmáticas de la personalidad". Agregaba, subrayando la tesis de la percepción de su propia originalidad por el creador: "Es y permanece un milagro que no es menos maravilloso para el creador mismo". Crear, pues, significa tanto como poner en el mundo de las cosas, llevar al seno del espacio exterior, condicionado y contingente, una realidad ontológica, impregnada fuertemente de individualidad y con los signos de lo intemporal y lo inespecial. Cuando el artista busca el contacto con el medio que lo circunda para producir el hecho plástico — que si se asigna a sí mismo la índole del documento adquirirá función de historicidad, — intenta dar forma a su particular modo de vivir, de sentir la vida. Y en cuanto esa forma se exige en una arquitectura, en una fijación de lo transitorio de su existencia, lleva involucrada una reconstrucción experiencial de sus días y de sus sueños humanos. La forma, pues, la *Gestalt*, es, en lo plástico, la manifestación externada de un sentido intenso — tanto más intenso como que es delimitado — del ser y del existir. Para Rainer María Rilke lo que importaba era vivir intensamente; más aún: "vivirlo todo, vivir hasta la creación ajena". Consideraba, por consiguiente, que entre la obra de arte y su contemplador debía existir una semejante vinculación a la establecida entre el artista y su propia obra. La obra de arte, así, se instauraba como mediadora entre creador y contemplador, asumiendo, a la vez, una configuración de valor ontológico que completaba el valor derivado de su materia. Porque para el artista y el contemplador — en cuanto uno y otro son Ser, aunque diversamente expresado — el mundo es una presentación de valores. El artista tiene como razón de

sus operaciones la búsqueda de aquellos valores puestos en el mundo que pueden constituir elementos de integración de su obra, ya sea admitiéndolos como elementos intencionales, lógicos o intuitivos, ya en su puro valer de materia. El contemplador, por su parte, yendo al encuentro de los valores transpuestos en la obra artística, tiene como razones de actuar la indagación y el descubrimiento del por qué profundo de lo que en ella está expresado, de las leyes de su energética intrínseca, que no siempre han de corroborar las normadoras de la energética de lo exterior, y, como causa final y verdadera, el sentimiento de la vida en la plenitud de su devenir.

Rainer María Rilke no concibe la *Gestalt*, la forma, como una interrupción de este devenir. Por el modo de conducirse, en tanto se es contemplador de la obra creada plásticamente, el devenir se identifica con el concepto de repetición dado en Kierkegaard. Porque si la disyunción se produjera, acontecería la clausura definitiva de la obra en sí misma, y ya no habría posibilidad de inquirimiento de su sentido como expresión del existir, con la subsecuente completación de la operación creadora del artista, es decir, el encuentro de creador y contemplador en la obra viviendo el sentimiento existencial infundido en ella.

Rainer María Rilke concibe, pues, el hecho plástico en estado de constante crecimiento. No está acabado, cerrado, sometido a un determinismo generado por los modos de exteriorizarse formalmente. Ni línea, ni volumen, ni color, ni aun el espacio entre los volúmenes, constriñen al hecho plástico, lo detienen y actúan sobre él como potencia mortal. Rainer María Rilke percibe en línea, color, volumen y espacio antes que una cárcel, una necesidad, una ansiedad de conformar, de contener, lo trascendente del hecho plástico. Puede, así, acontecer la *Gestalt* bajo una apariencia arbitraria, que es más conmovedora que figura de la energética interior. Rainer María Rilke busca en la obra de arte aquello en que él cree y se realiza a sí mismo: el orden interior, el orden profundo del ser. Este orden, que participa asimismo de la índole de lo enigmático — por eso es necesario indagarlo y conquistarlo — tiene como punto de partida la ordenación de lo

exterior, que no ha de ser entendida, invariablemente, como orden en sí. Aquel orden interior requiere, como razón primera, la libertad. La contensión entre esta necesidad de libertad con el dogmatismo del hecho físico y con la concepción determinista del mundo, produce la historicidad del hecho plástico como creación del artista. Rainer María Rilke entendía el arte como un modo de liberación. Si la obra de arte inmovilizara la vida, ateniéndose a lo dado por el medio circundante, no habría posibilidad de liberación por su conducto. La libertad está dada por el trascender lo dado. Y en tal movimiento también se encuentran el artista y el conemplador. Rainer María Rilke percibía que ese trascender se daba con mayor intensidad en el contemplador, a quien llama el *re-creador*. Consideraba que el creador no es el verdadero visionario, sino el contemplador; porque si bien él — el artista — pone su obra en el mundo, creándole — son palabras de Rainer María Rilke — *un sitio en el mundo entre los otros objetos*, actuando, pues, al modo de un instrumento, de un concitador genésico, el contemplador, es decir, *aquel que por sí, con sus propias fuerzas, puede reconstituir esa forma en ese espacio*, es decir, el indagador del por qué de la obra, cuya razón incluso puede ser ignorada por su creador, ese que penetra en su causal neumática, ese es el que *posee la obra en verdad y en espíritu*. La concepción estética de Rainer María Rilke, como se ve meridianamente en este implícito consejo de realizar esfuerzo, está bien distante de lo hedonístico que es, a fin de cuentas, limitación corruptora del hecho plástico y de su ente, la obra plástica. La indagación del sentimiento de la vida entrañado en la obra plástica va enderezada a una conquista, a una aprehensión completa, a una posesión de la materia más allá de la forma. Rainer María Rilke entendía la actitud del contemplador frente a la obra, y del artista en presencia del hecho a producir, como un *querer* conquistar, no como un *ser* conquistado. Y tal modo de confrontarse con la obra del artista y de internarse en su realidad enigmática exige — insistimos — la libertad del ser. Y para que tal libertad opere intensamente, es necesario sentir el arte como un estadio de la vida y como una etapa del crecimiento físico

del ser. Rainer María Rilke sentía el arte como infancia. "Es ignorar — decía explícitamente por boca de uno de los personajes de su narrativa —, es ignorar que el mundo ya existe, y crear uno. No es destruir lo que se encuentra delante, sino ver allí nada concluido. Puras posibilidades, puras tendencias. Luego, de golpe: ser plenitud, sol de estío." En ese punto del proceso creador, que Rainer María Rilke señala como de plenitud, y percibe por confrontación con un hecho exterior, como un sol estival, en ese punto se da la madurez genésica manifestada en el nacimiento y acabamiento — acabamiento en lo exterior, desde luego — de la obra de arte. Es el punto desde el cual el hecho plástico asume posibilidades de sujeto de indagación y continúa su crecimiento en tanto ente ontológico. Porque — insistimos — la obra de arte, participando de la vida como una manifestación prolongada en el espacio exterior del ser que la creara, está en devenir. La pasión generadora de la obra plástica habrá de encontrarse, de ponerse en contacto, para la consagración de la plenitud existencial contenida en el hecho plástico, con un semejante afán dirigido a su comprensión, resultante, asimismo, de una suma de pasión de la sensibilidad y de pasión de la inteligencia. El creador procede por entrega de síntesis, de totalización de esencias del ser. El contemplador actúa por recepción discriminadora, que, en la actitud rilkeana, está imbuída de intuicionismo.

Aprehendido, poseído, conquistado el sentido existencial de lo plástico individuado, resulta de inmediato la verificación del ser y su salvación de la muerte acechante en la forma. Porque si el contemplar limitara su actitud ante el hecho plástico, ante la obra de arte, a ponderar sus valores superficiales, la manera de oficio con que ellos se han manifestado, si el contemplador se detuviera en una pura problemática exterior, ese hecho plástico, esa obra de arte quedaría detenida en su crecimiento por sometimiento a contingencias transitorias resultantes de un criterio dogmático, o de un gusto imbuído de temporalidad, y aun de espacialidad. Tal especie de contemplación es, pues, un hábito vegetativo. Rainer María Rilke, proyectándose desde la necesidad de ahondamiento en el ser — en el propio y en el ajeno, mejor dicho,

en el de aquel-con-el-que-se-está-en-el-mundo —, no puede concebir la actitud del contemplador sino como un modo de creación, esto es, como un movimiento dinámico. Lo técnico — eso que se llama técnico en el oficio — carece de importancia como elemento de penetración en la obra de arte, aunque no deja de comprenderlo en su razón limitada y señalarlo en cuanto la habilidad facilita, a su guisa, la liberación del sentido secreto de la vida, esto es, la afluencia exteriorizada de la efusión ontológica. Así, cuando él mismo ha de encontrarse en contemplador ante ciertas pinturas de Cézanne, ha de percibir, penetrando en ellas en procura de su enigma, que los colores — el azul del aire, lo azul del mar y el rojo de los techos, suscitando el verde — provocan "un comercio íntimo y apasionado de confidencias"; o bien, que en cada color, sentido en su intimidad, acontecen "aumentos, disminuciones que le permiten soportar el contacto con otro". En las aproximaciones cromáticas que Cézanne realiza, Rainer María Rilke descubre, sin pararse en la riqueza visualizada, secretas inter-dependencias, toda una vida maravillosa — hecha de repulsiones y de hegemonías — del color: "Los tonos locales, más débiles — dice refiriéndose a "La Dama del sillón rojo" —, abdicar totalmente y se contentan con reflejar las coloraciones más fuertes de los objetos que se encuentran allí". Ya se ve, pues, como así que advierte la maestría de oficio con que están puestos elementos de la obra de arte, actúa más allá de ese dato inmediato, lo trasciende, y descubre, revelándola, la vida que en ellos está entrañada. El color era para Rainer María Rilke un verdadero ser, un modo de manifestarse la vida, y, como ésta, por ende, en estado de devenir. De aquí que la obra plástica asumiera, para él, el prestigio de un mundo nuevo en el que se daban todas las sensaciones, los sentimientos, las intelecciones del mundo en que se desplazaba, o soñaba, el creador; y de ese otro mundo, configurado análogamente, del contemplador. Tales tres mundos no son paralelos, ni superpuestos, sino que están estrictamente inter-penetrados. Es el mundo unívoco de lo plástico. Allí sólo accede por la contemplación y por la libertad, condiciones esenciales del trascender. El contacto con ese mundo es una forma del conocimiento, así como la

obra de arte es una forma de la experiencia. Aquí, la adquisición del conocimiento sobreviene por el diálogo. La contemplación instaaura entre el contemplador y la obra un diálogo que, aun manifestándose cada uno en un lenguaje diverso y propio, se hace aprehensible sensitiva e intelectivamente. En realidad, quien habla desde la obra, y por ende, desde su ser interior, es el creador. El creador ha hallado en los datos de lo exterior las palabras sustantivas. Su ser ha puesto los adjetivos y los nexos funcionales. Más no se trata de un caso de *empfindung*, de simpatización, de transporte de los propios y especiales afectos del contemplador a la obra. Rainer María Rilke no indagaba sus emociones personales sino aquellas que eran consustanciales de la vida del creador y que, por consiguiente, incumbían a la razón de ser del Ser, no del ser que él, Rainer María Rilke, era. A lo sumo, si algo de *empfindung* pudiera percibirse en esta aproximación de contemplador y obra plástica, es la elección de la obra sujeto de la penetración del contemplador, en el choque particular que en él suscita la obra y lo induce a inquirir su por qué y su contenido existencial. Rainer María Rilke buscaba en la obra de arte, en el hecho plástico, ante todo, los síntomas del crecimiento y del enriquecimiento de la vida por la acción de un ser, esto es, del Ser-individuado-en-el-ser-creador. Así, cuando se aproxima a la obra rodiniana, lo hace a través de la propia vida de Rodin, hurgando en sus particularidades, en el acaecer consuetudinario que da historicidad a la existencia de un ser, puntualizando las experiencias extraídas de esos contactos con lo exterior y cómo ellas acrecentaron la intensidad de los hechos ontológicos y dieron una fuerza casi sobrehumana a sus manifestaciones plásticas. Más allá de lo formalmente arbitrario, des-

cubrió un orden espiritual instaurado y estable arquitecturado antes que sobre la habilidad técnica, sobre un sentimiento energético de la libertad. En Rodin, Rainer María Rilke encontró que el arte era, en efecto, un modo de liberación del ser — desde luego, no a través de la arbitrariedad formal, puesto que tal concepción, por ser mera apariencia, estaba afectada de transitoriedad, de derrumbe en el tiempo. La concepción de la libertad en Rodin estaba afianzada en la creación de cosas de arte, de cosas emanadas de una verdad interior, a la que le bastaba esa condición, como síntesis de la vida en plenitud, aunque tales cosas no fueran bellas, ya que, según entendía Rainer María Rilke, no sólo “no podemos hacer belleza”, sino que ni siquiera sabemos qué es la belleza.

A pesar de la abundancia de elementos para la integración de la idea estética rilkeana que nos es dable discriminar, Rainer María Rilke no expuso una teórica. Falta una sistematización de sus conceptos, de principios racionales, de enunciaciones lógicas y demostrativas, elaboradas en categorizaciones. No planteó ni sostuvo hipótesis estéticas con una deliberada y específica finalidad doctrinaria. Afirmó frente a las obras de arte, en la consideración del hecho plástico, una vivencia, un encuentro del Ser esencial a través de otro ser circunstancial. Su concepción nace como una emanación de su propio modo de conferir sentido a la existencia, y participa de su obra total. Por eso no contempla la obra de arte como vida detenida, sino como una manifestación del devenir que le asigna eternidad, permanencia a pesar de lo temporal que condiciona su creación, y con prescindencia, así mismo, de sujeciones resultantes del medio espacial o del sujeto humano generador o inspirador.

M A R C O S

F I N G E R I T



Lautréamont por Adolfo Pastor

LA LEYENDA DE LAUTREAMONT

Hablar de la obra de Lautréamont es hablar de poesía, de presuntas relaciones del hombre con el cosmos —relaciones de soslayo, huídas, refractadas hasta lo quimérico—; del desafío lanzado por un genio erizado de púas al destino y a lo incommovible. Es referirse a un genio a la vez de fuego y de tinieblas, que centellea y arde en su propia candencia —como un numen lucífero, agigantado por su rebeldía y su soberbia, desenvainando su espada para el duelo final contra cualquier potestad.

Acercarse a Lautréamont es ver al genio que se lanza al espacio y se revuelve torturado por el delirio de evasión; es escuchar su reto que se levanta por encima del mundo y vuela estentóreo, paroxístico, restallante de burla, colmado de odio, de flagelación y de castigo. Es percibir su blasfemia que crece hasta lo inmedible.

Hablar de la vida de Lautréamont es rozar el mito, navegar en leyendas superpuestas, pulsar la ficción y correr tras un fantasma.

Una leyenda como ampliación deformante de una vida o como transcripción simbólica de un pensamiento o como imagen de un sueño.

Una leyenda polifurcada, con proyecciones

que rebasan los pequeños episodios cotidianos, lo circundante posible; que llega a tocar la proeza ruda y que se levanta en la gesta inverosímil hasta lo heroico, lo sarcástico o lo tenebroso; que atraviesa los meandros del proceso onírico y vuela por encima de lo fabuloso, como el mismo Lautréamont o como su presunto doble, Maldoror.

Una leyenda que se da vertiginosamente como una expresión surrealista. ¿Retrato imaginado, o recordado en el plenilunio, o entrevisto a través de la niebla del mal? He ahí la leyenda del montevidiano Lautréamont.

El valor del mito

«Es un hecho universal que la leyenda precede a la historia. Pero una crítica atenta y severa, sobre todo cuando llama en su ayuda al método comparativo, es capaz de descubrir elementos de historia en la leyenda misma.»

Gustave Giotz.

La historia y la leyenda dejaron de ser enemigas desde que los eruditos del siglo pasado pudieron reconstruir —basados en parte en el dato legendario— la vida de los pueblos antiguos.

Una de las paradojas que nos legó la última centuria fué esa rehabilitación científica del mito (mejor dicho, de las estrías de rea-

lidad que se encuentran en la sustancia del mismo) esa atención deferente, a veces apasionada, que prestó el historiador a la fábula, esa reconciliación de la eurística más severa con la ficción más volátil. En una palabra, esa resurrección de la doctrina del mitógrafo Evémero de Mesina.

Ciertamente, el evemerismo consiste en ver en los mitos religiosos tradiciones populares que tienen en su origen un fundamento histórico; es decir que considera los personajes mitológicos como seres humanos divinizados por la imaginación de los pueblos.

Las enseñanzas de Evémero, donde pudieron cundir, resultaron fecundas aunque su contenido haya sido a veces tergiversado por razones polémicas (especialmente por controversias religiosas). De todos modos, la sagacidad evemeriana ha sabido dar con la remota fuente de los mitos.

Si la *Inscripción Sagrada* de Evémero, perdida desde la Edad Media, hubiera llegado hasta nosotros, conoceríamos mejor algunos imponderables del paganismo antiguo; y —¿por qué no?— ciertos mitógrafos neoclásicos habrían interpretado con más tino, con más gracia o mayor agudeza laica algunos matices del dato legendario.

Dentro del marco medieval, cabe suponer que si Jacobo de la vorágine y los hagiógrafos

que le sucedieron hubieran conocido y entendido la obra de Evémero, acaso habrían sido escritas con otro espíritu la *Legenda aurea* y las vidas de santos que le sirven de paralipómenos.

Y frente a la leyenda de Lautréamont (que si sigue creciendo, con el tiempo convertirá al poema en un semi dios ¿qué hubiera dicho Evémero? Hubiera tenido que ir una vez más a la imaginaria isla Pankaia para descubrir en sus senderos más herméticos algún santuario levantado a Lautréamont o para recoger alguna gesticulante y terrible imagen de Maldoror, punto de partida de su leyenda fantasmal. Y, entonces, Evémero habría añadido un lúcido capítulo a su *Inscripción Sagrada* para perfilar sus investigaciones sobre el mito. En ese capítulo, el audaz filósofo se habría detenido sin duda en una meditación acerca del bien y del mal o de sus representaciones simbólicas. Ese filósofo racionalista, inductivo y radicalmente ateo (no olvidemos que su ateísmo no impidió —suprema paradoja— que los Padres de la Iglesia lo reivindicaran) habrá reflexionado agudamente ante las blasfemias y agresividad del teófobo Lautréamont, y sobre todo, ante la metamorfosis del Creador en rinoceronte del gigantismo zoomorfo que dan intensidad a la vez que tupida simbología a los *Cantos de Maldoror*.

G E R V A S I O

G U I L L O T

M U Ñ O Z





GUILLAUME APOLLINAIRE

A GUILLAUME POR GUILLERMO

Un libro cabal, cumplido, dorado de luciente honor crítico, vale tanto por su peso justo y por la sustancia que lo informa como por su oportunidad, la cual le confiere misión en el tiempo y en el espacio. En pocas circunstancias de nuestros tiempos pudo haber sido tan imprescindible el libro que sobre Guillaume Apollinaire acaba de publicar Guillermo de Torre en la Editorial Poseidón como en esta por la cual atravesamos, paupérrima en cuanto a un orden claro referente a los *deberes de estado* de la literatura y las artes, de los literatos y los artistas.

Está, además, la satisfacción de comprobar que no nos equivocábamos cuando, de toda la floración poética y teórica de Francia brotaba en el primer cuarto de nuestro siglo

—que aún nos perfuma y alimenta— destacábamos el nombre de Apollinaire como uno de aquellos más portadores de “belle clarté, chère raison” y que, por la calidad misma de estas claridad y razón, equidistante de la pura cumbre intelectual Valeriana y del entrevero Dadá, habría de sernos válido para muchos años: los actuales tanto como muchos más aún entre los futuros.

Guillermo de Torre nos lleva, alegremente uncidos por la guirnalda de su erudición viva y su decir felicísimo, al lugar donde se está haciendo y que algunos añorábamos como meta de una dura peregrinación, el auto de fé de todas las nociones parasitarias que nos estaban royendo la seguridad en los valores específicos, en los deberes imperiosos de afir-

mación de la pureza de las artes y las letras como afirmación de la libertad intrínseca del hombre a despecho de las "libertades" muy relativas que se prometen al artista en nombre de muchos totalitarismos, declarados los unos, insidiosos los otros.

De Francia nos viene, en los mismos momentos en que este libro se publica, el ejemplo vivo de la perduración en el espíritu de la que sigue siendo patria del pensamiento más concorde con nuestra tradición estética, el ejemplo de que allí se brega —dentro de las condiciones más difíciles y por parte de aquellos que nadie puede desconocer como artistas que han sabido asumir su papel de hombres de libertad en el magnífico movimiento de la Resistencia— por las prerrogativas de una creación no sometida a las estúpidas consignas políticas. Y entiéndase bien qué, cuando decimos estúpidas consignas políticas no incluimos en dicho concepto a la creación que emana de la autenticidad con que un gran artista —sintiendo en lo más verdadero de su ser creador un imperativo ideológico— funde en ella los valores de oficio con los de temporalidad: la admiración que despertará siempre en nosotros —y el amor— la obra de un Malraux, de un Rafael Alberti, de un Vercors, de un Neruda nos permiten ser severos con los mediocres que medran a la sombra de ese árbol venenoso: la literatura o la plástica sometida, así como con aquellos que se refugian en un falso esteticismo para eludir, cuando llega la hora de la verdad, la suerte de espada, sus responsabilidades de hombre.

Vemos con profundo júbilo que en Francia no se ha perdido de vista el verdadero cometido de las letras y las artes. Ya lo sabíamos por intermedio de nuestro Julio Supervielle quien, durante todo el tiempo de la guerra nos comunicaba las cartas de combatiente de la Resistencia que le enviaba Jean Paulhan y al mismo tiempo los trabajos sobre retórica que el más inteligente de los críticos literarios franceses estaba produciendo en los días de la llama secreta y las crueles torturas: nos empieza a llegar el eco del nuevo movimiento filosófico dirigido por Jean Paul Sartre: el existencialismo, que cruza el Rhin y va a reunirse con el pensamiento de Heidegger a quien, en documentado reporte aparecido en una de las más combati-

vas revistas francesas, sus amigos de Francia muestran libre de toda sospecha de colaboración con el nazismo; vemos, en las palabras autorizadas del sabio Germain Bazin —reproducidas en un artículo de Roger Bastide que ha tenido amplia difusión en Sudamérica— que "lo que caracteriza fundamentalmente la pintura de la guerra es el retorno al cubismo, el cual ha constituido la nota dominante del Salón de Otoño de 1944. Triunfo de la pintura abstracta, sin ningún significado, simple juego de líneas y, sobre todo, de colores. Cuando se contempla la sala que está reservada a esta pintura abstracta se advierte, sin embargo, que existen grados en la abstracción... la realidad no es más que un acompañamiento con sordina a la danza salvaje de los colores y las líneas". De Picasso no hay que hablar siquiera. Demasiado conocida es su actitud de hombre político y de artista verdadero para que sea necesario andar aclarando el sentido de su obra.

Lo más hermoso de la inteligencia con que Guillermo de Torre habla del otro Guillermo, es como ha sabido fundar la mayor importancia de la obra de Apollinaire en su condición de compañera de ruta del cubismo. En esta monografía —justificadamente, además, pues forma parte de la colección "Críticos e Historiadores de Arte"— Apollinaire poeta aparece tan sólo en el resumen que hace Guillermo de Torre de las relaciones de la nueva poesía española con los paralelos movimientos que se desarrollaban en Francia y en Italia allá por 1918, en el anecdotario revelador con que el monógrafo enriquece su estudio, en los poemas dedicados a pinto es que se incluyen en éste y en los *Caligramas*, expresión donde late todo el pulsar del "Esprit Nouveau", unificador de las zonas limítrofes de la plástica y la poesía.

Lo primordial —aunque el pensamiento de un poeta, diríjase a donde se dirija, es siempre poesía— de la revelación contenida en este libro es la clarividencia apollinairiana en cuanto a los problemas estéticos. Y lo que hace más preciosa esta clarividencia es que, pese a su expresión libérrima, imaginífera, los conceptos que ella ilumina son estrictamente asimilables — mediante una traducción de términos— a los de la más estricta filosofía del arte.



Retrato de Guillaume Apollinaire, por Pablo Picasso.

Del cubismo se ha dicho todo lo imaginable. Desde sus profetas a sus exégetas pasando por sus detractores razonables hasta llegar a la irracionalidad que siempre lucha ¡y con cuanta virulencia! por sus fueros de confusión y que ahora pretende dar por muerta y enterrada la mayor aventura estética de nuestro siglo. Pero pocos, entre sus numerosos escoliastas, logran un balance tan justo y medido como el de Guillermo de Torre, de los verdaderos términos en que se puede comprender dicha escuela y reconocer, amén de los valores artísticamente objetivos producidos por ella, su razón de ser histórica, sus leyes y su moral.

El “no entiendo” de los aún numerosísimos espectadores y de los no menos pululantes pseudo-críticos debería ser, para los que se acercan al arte con el espíritu libre de corrupción y prejuicio, la clave de que están ante verdaderas obras de arte; de arte, repito, cuya condición previa es la absoluta gratuidad, el absoluto desinterés. ¿Quién trataría de *ver* un paisaje, una vaca, un hermoso sentimiento, una puñalada, una bisagra, una hoja, el libro que se lee, al escuchar música? Y, ¿por qué razón valedera se autoriza a un sentido —el oído— cuya doble capacidad es de conocimiento (la palabra escuchada) y de

deleite (el sonido agradable) a disfrutar de ambas prerrogativas mientras a otro sentido, la vista, se lo quiere privar del puro deleite de la línea y el color para confinarlo solamente a la operación intelectual de reconocer y relacionar lo que está *viendo* su retina con los conceptos previamente existentes en el cerebro? Aunque sólo fuera por el inmenso esfuerzo de dar al ojo lo que es del ojo, realizado por los descubridores del cubismo, este debe merecer el amor de todos los espíritus amantes de un orden en las relaciones de la capacidad creadora del hombre con su aptitud de conocimiento, y exigir el respeto —por lo menos— de aquellos menos sensibles a la belleza específica de cada expresión artística y menos experimentados en cuanto a su filosofía. El respeto y el silencio sobre aquello que no pueden entender. Pero igual hablan y, lo que es más sorprendente, se les escucha. De lo que nunca nos convencerán es de su buena fe: se alegrará que la educación estética desde la infancia es, en todas partes deficiente. Concedido. Pero ¿por qué no leen, por qué no estudian, por qué no se limpian los ojos antes de hablar o callar? La inmoralidad del repudio *a priori* de aquellos que no se conoce es tan monstruosa que si no fuera por su frecuencia llenaría de



Guillaume Apollinaire

Marie Laurencin

espanto, cada vez que se reproduce, a los que trabajan, estudian, se documentan y que, ante todo, se acercan al conocimiento de lo que pudo haberles desconcertado con corazón limpio e inteligencia despojada. Si alguno de los aludidos lee estas páginas (lo difícil será que se reconozca) hará muy bien si copia la lista bibliográfica que en las páginas 61 y 62 del libro de Guillermo de Torre se contiene, y mejor aún si enseguida encarga a su librero todas las obras de ella contenidas. Tregua, mientras dura su estudio —que el nuestro hace más de veinte años que está durando y seguirá— y silencio cortés, sino reverente.

Que se perdone a quien esto escribe el ligero tono de irritación de las últimas líneas: pero es que nos encontramos en el Uruguay donde asistimos a uno de los más maravillosos fenómenos de incomprensión frente al hecho artístico que sea dado conocer. Una de las escuelas modernas de pintura que mayor carta de ciudadanía han legitimado en el mundo artístico de todos los países, el Universalismo Constructivo, (pues no hay un solo crítico de valor auténtico en Europa que desconozca la importancia de su autor, Joaquín Torres García, uruguayo) entre aquellos que en nuestro país se dicen conocedores

de arte ha despertado —salvo muy pocas excepciones, y éstas son categóricas— cuando no una indiferencia absoluta un repudio total o, lo que es peor, una risueña tolerancia que, a lo más, la considera como un fruto tardío del cubismo, lo cual además de falso es productor de confusión. En realidad no hay ninguna escuela moderna que, en grado mayor o menor no sea tributaria del cubismo: ¿puede ser esto algo reprochable? Y si el Universalismo Constructivo lo fuese enteramente —que no lo es, pues más bien constituye un movimiento paralelo que se propone alcanzar un grado de mayor religiosidad y significación artística-espiritual que el perseguido por los más puristas defensores del cubismo— ¿sería esto perjudicial en un país donde la pintura apenas si ha rozado, en circunstancias contables con los dedos de una sola mano, los problemas del cubismo tal como los ha vivido el arte de otros países occidentales?

Mientras asistimos, en los países que dictan normas al arte, con un proceso de sistematización del cubismo antes, de hibridación de sus formas o repudio de las mismas en búsquedas como las de los neo-humanistas después, de vuelta al cubismo ahora, en el nuestro sucede que cualquier aprendiz de

escuela oficial o no, cualquier crítico romántico o cualquier sociólogo (?) metido a filósofo del arte se permita el desdén por algo que inscribe, en vivo, el nombre del Uruguay en las más severas y depuradas páginas de la historia del arte contemporáneo. ¡Cómo no irritarse ante tamaña estolidez!

Guillermo de Torre: esto no es una digresión. Ud lo sabe muy bien, pues ha inscrito en su libro sobre Guillermo Apollinaire el nombre de Joaquín Torres-García al lado de los más grandes, en actitud de pura justicia. Y, ahora que estos párrafos han entrado en el tono epistolar, gracias por su libro. Gracias por poner en evidencia que el pretendido intelectualismo anti-artístico de los cubistas es todo lo contrario; a saber, que su profunda lección moral es la de quienes han sacrificado el puro deleite de la sensualidad pictórica, sometiéndose a las más duras disciplinas intelectuales previas a la ejecución de sus obras, para obtener mayores derechos aún a la legítima sensualidad visual del que contempla la obra de arte, para obtener mayores derechos al sentido de la vista como puerta del conocimiento de lo bello y barrer esa misma puerta del polvo literario e intelectualizante del naturalismo engañoso, sustituyéndolo por la limpieza de la realidad concreta de lo plástico.

Y gracias también, amigo nuestro, por recordarnos que Aristóteles distinguía entre el placer físico de las formas y colores y el placer del conocimiento; que Platón exaltó la "belleza de las figuras que no lo son por

imitación, pero que lo son por sí mismas" y afirmó que "la belleza absoluta se encuentra únicamente en las figuras geométricas, en los colores puros"; que Maritain escribe "Por eso el cubismo ha hecho a la pintura el inmenso servicio de devolver este arte a la conciencia de sí mismo" y que en otro lugar el mismo filósofo declara que "La creación artística no copia la obra de Dios; la continúa".

Gracias, "last but not least", por sobreponer a la leyenda de los pájaros bobos pican-do las uvas pintadas por Apeles —le aseguro que los pájaros se ofenderían mucho, utilitarias criaturas, de semejante menoscabo de su instinto— la anécdota ya categórica que el propio Apollinaire cita y que contara Plinio sobre la batalla de trazos lineales que sostuvieron Apeles y Protógenes ya en pleno reino de los deberes de estado, en pleno sentimiento de sus responsabilidades de oficio.

Con muchos libros como el suyo, con mucho traer a cuenta retratos como el de su retratado, no estará ya lejano el día en que todos los artistas que hablan ahora en los términos *demdodés*, anticlásicos, bastardos, de "inspiración", "originalidad", "personalidad" y otros de la misma laya, puedan decir simple, humildemente como dicen que decía Manuel de Falla sobre su propia condición de la Pintura"...

"Nosotros los que tenemos este oficio de la Pintura"...

Por esto y por aquello, gracias. Gracias por todo.

G I S E L D A Z A N I



El espíritu rigurosamente clásico de Don Marcelino Menéndez y Pelayo, señaló especialmente, en los romances moriscos, lo que había en ellos de convencional y artificioso, al compararlos con la recia veracidad sobria, concisa y desnuda, de los romances fronterizos. Es indudable que estos representan, más sincera y profundamente, a las viejas almas guerreras de los héroes de la Reconquista, pero eso no nos debe impedir deleitarnos en la gracia sugestiva y frívola de los moros inventados, románticos y ardientes, fanfarrones y don juanes de los romances moriscos, que organizan escandalosas correrías por las calles de Granada para ganar la admiración de sus damas.

Los desconocidos poetas que les dieron vida realzaron lo que había de pintoresco, ligero y plástico en sus inútiles actitudes y desplantes. Una visión más nueva del arte y la poesía los inspiraba.

La composición del romance del Moro Muza revela esta evolución en el meditado desenvolvimiento del tema.

El primer verso prelude una nota aguda, al ponernos en inmediato contacto con el clima excitante que rodea la aparición y permanencia del héroe en escena.

Una cuadrilla heroica de Abencerrajes, admirable de color, lo acompaña. El ritmo hábil e intenso con que se mueven, los gritos, la música, la lucha, la astucia de que hacen gala, deslumbran.

Todo participa intensamente de la aventura de Muza y los suyos.

La imaginación del lector se siente enérgicamente apremiada por los colores significativos y el brioso regocijo de los cuadros.

Aunque el poeta no se detenga ni en la descripción ni en el detalle, la perspectiva de rostros enamorados que contemplan la cabalgata, está perfectamente lograda. Una amplia resonancia de ventanas abiertas, corazones ansiosos, silencios en fuga, espectadores turbados, calles invadidas, domina el romance.

Inesperadamente el ritmo contiene sus violencias. El rey Chico surge trayendo como cuadrilleros, el sosiego, el orden, la razón, el silencio y el castigo, para los que no logran escapar. Pero pronto los prisioneros recobrarán la libertad, porque nada grave puede ocurrir en este mundo alegre y sensual.

Si los romances moriscos han perdido la fuerza de los fronterizos, al evitar las brusquedades y cuidar el detalle bonito y galante, es porque representan otro desenvolvimiento intelectual que impulsa a estos poetas a interesarse más por la creación en sí misma que por la estricta veracidad del mundo histórico que representan, y que los sitúa, en una relación más íntima, con el moderno concepto poético.



E L M O R O M U Z A

Afuera, afuera, aparta, aparta,
Que entra el valeroso Muza,
Cuadrillero de unas cañas.
Treinta lleva en su cuadrilla
Abencerrajes de fama,
Conformes en las libreas
De azul y tela de plata;
Yeguas de color de cisne
Con las colas aleñadas,
Y de listones y cifras
Travesadas las adargas
Atraviesan cual el viento
La plaza de Vivarambla,
Dejando en cada balcón
Mil damas amarteladas.
Aquí corren, allí gritan,
Aquí vuelven, allí paran,
Acullá los veréis todos
Prevenirse de las cañas.
La trompeta los convida,
Ya les incita la caja,
Ya los clarines comienzan
A concertar la batalla;
Ya pasan los Bencerrajes
Ya las adargas reparan,
Ya revuelven, ya acometen
Los Cegríes contra Mazas.

El juego se va encendiendo,
De veras ya el juego anda,
No hay amigo para amigo,
Las cañas se vuelven lanzas.
El rey Chico, que conoce
La ciudad alborotada,
En una yegua ligera,
De cabos negros y baya,
Gritando con un bastón
Por ver la fiesta acabada,
Va diciendo: «Afuera, afuera,
Con rigor, aparta, aparta»,
Las damas hacen lo mismo
Desocupando ventanas,
Porque la misma prudencia
Riñan ellas en sus almas.
Muza, que conoce al Rey,
Por el Zacatín se escapa,
Y la demás de su gente
Le sigue por el Alhambra.
Y el Generalife aguarda
Particularmente a Muza,
Por gozar de su esperanza;
Mas dentro del tercer día
De las prisiones los saca,
Resultando del enojo
Una muy hermosa zambra.



Tierra Caliente

Dibujo

PRESENCIA DE TOÑO SALAZAR

Pocos años hace nos llegó un día Toño Salazar. Una malaventura, feliz para nosotros mas no imprevista, antes diría perfectamente previsible, había dado fin, o por lo menos larga pausa, a su carrera, tan inesperada como brillante, de dibujante político. Y no podía ser de otra suerte. Aquellas briosas caricaturas, cada vez más briosas y más ácidas, habrían de hacer con él lo que al fin hicieron: ponerle en el camino de Montevideo. Así volvió Toño Salazar a otras tareas no diré más concordes con la sutil naturaleza de su ingenio, pero sí más aptas para dar a su obra la condición intemporal y el ámbito vasto que merece.

Desde entonces acá hemos convivido con él, ya cerca ya lejos de su menuda y álaere figura física pero siempre en la inmediación de aquella originalísima obra; siempre en las cercanías de su personalidad de artista al tiempo tan hondo y tan lleno de gracia, tan sencillez y tan hábil, tan espontáneo y tan docto. Tan capaz de ser como un duende travieso que se complace en jugarle a nuestra vida cotidiana las farsas más inesperadas y astutas, o como un endiablado prestimano que nos escamotea ante los ojos las sólidas apariencias de la realidad y nos las devuelve trasmutadas en juguetes de una super-realidad a los que mueve el resorte de una inagotable y regocijada fantasía. Y tan capaz

también de ser auténtico poeta y pintor atinadísimo cuyos ejercicios muestran, juntamente, la libertad más desbordada y el más castigado rigor.

Por virtud de estas últimas cualidades, y por virtud de esa facultad de inventar inefables imagerías, fué el más gozoso y donoso imaginero que inventase un encantado universo de figuras y colores; y fué también el guía, casi dijera el mistagogo, de ese universo, y el conductor que nos llevó a través de él con mejor gesto de humor y jovialidad, con más discreta y recatada sabiduría.

No van estas líneas a ensayar un itinerario de la vida y los trabajos de Toño, que tal sería por demás largo y prolijo. Van solamente encaminadas a señalar —a subrayar, mejor— la importancia que tiene su presencia en el mundo del dibujo, de la caricatura, de la ilustración de libros; la jerarquía que posee su estilo, hecho todo de agudeza, de sensibilidad, de penetración visual, de acuidad satírica; la seriedad, y aún la severidad, con que tal estilo, en apariencia desenfadado y anárquico, está ceñido a un estricto orden pictórico. Van, en suma, a recordar que la presencia de ese arte es una ilustre presencia en el ancho mundo de las artes todas, como lo es la de Toño Salazar en el acotado territorio de ese mundo, donde él crea y maneja la imponderable sustancia de sus dibujos.



Cécile Sorel

Toño Salazar

En dos partes dividiría yo la obra de Toño, mas sin olvidar que ambas están sólidamente vinculadas y aparecen unánimes y solidarias: la caricatura y la ilustración. No sé cual prefiriera, si hubiese de preferir alguna; ni sé siquiera si este esquemático distingo cabe más allá de una formulación apresurada y cómoda. "Sus hombres y sus mujeres —decía de él García Calderón— son primero armonías de colores"; sus ilustraciones —digo yo— comparten con esas caricaturas un mismo lírico desborde, una misma jocosa desmesura, un mismo ágil donaire, una misma pulquerrima y atildadísima distinción.

Sin duda la caricatura ocupa la mayor parte de la obra de Toño Salazar; una caricatura cuya sagacidad psicológica, y cuya exacta adecuación, hecha tanto de veloces

elipsis cuanto de vigorosas acentuaciones, dió a este agudo salvadoreño la fama universal que tiene. Yo no sé cómo ni por dónde le provienen a Toño la imaginación jamás agotada y los dones de invención inexhaustos: no sé si de su tierra tropical, llena de pájaros que parecen piedras preciosas y de familiares volcánes a los que de pronto les ocurre echarse a nacer en el patio de una casa. No lo sé. Pero sí sé cómo desarrolló sus generosas facultades; cómo elaboró un lenguaje y una escritura, estenográficos y certerísimos; cómo supo abandonar los trillados caminos de la vieja caricatura periclitada y abrirse, a través de una fronda enmarañada y peligrosa, veredas tan claras y de tan largo alcance.

Ya en las postrimerías de la pasada guerra caducaban las formas creadas por los antiguos maestros. Y no era por cierto repitiendo a Forain, o a Capiello, o a Albert Guillaume, que este dibujante, aguijado por una poderosa urgencia expresiva, iba a fraguar un lenguaje preciso y elocuente. Pero puesto que él era de verdad pintor y poeta, supo asimilar y utilizar las conquistas de las plásticas nuevas, los descubrimientos de la nueva poesía, las denodadas aventuras exploratorias de aquellos artistas que se tomaban con la forma y con el pensamiento libertades tan insospechadas. Las asimila y las utiliza, incorporándolas a la propia sustancia, procurándose de esta suerte un modo que es pictural y es literario, que es sensitivo y es enérgico, que es siempre ajustadísimo y que es, ante todo, verdaderamente poético. Así enriquece y depura; así afirma y afina su instrumento; así simplifica su escritura, puliéndola hasta la más exquisita perfección.

Algunas creaciones de este inimitable figurero recorrieron el mundo, llevadas y traídas por el cotidiano vaivén periodístico. Yo recuerdo ahora un Herriot, cuadrado y granítico, plantado sobre dos gruesos zapatonos y echando humo por una negra pipa que tenía aires de chimenea de locomotora; y una Cécile Sorel llena de aristas, con algo como de cartón de máscara y una afiladísima sonrisa; y un Paul Poiret todo envuelto en adiposas curvas, con brillantes en la pechera y en las orejas, y una disparatada pupila exoftálmica, tallada en facetas como otro brillante; y un Diego Rivera como un monolito de pórfido; y un Valle-Inclán reducido a las barbas en-

historias de nuestra niñez —las apasionantes aventuras de piratas que narró Stevenson, las fabulosas consejas de bandoleros de “Las Mil y una noches”— alcanzaron a través de los pinceles de Toño la mayor riqueza fantomática, la más deliciosa truculencia, la más elaboradísima y persuasiva delicadeza.

Como la danza y la música, como los sueños de los niños y los escamoteos de los prestidigitadores, las ilustraciones de Toño Salazar no pueden contarse. Todo en ellas está hecho de caprichos, de absurdos, de galanísimos amañes. Y de solidez plástica; de una solidez que, como armazón de invisible acero, sostiene, sin quitarle un ápice de su aérea donosura, ese quimérico universo.

Ahora Toño Salazar ha emprendido la obra que acaso exija de él la más profunda y tensa aplicación: la ilustración del *Quijote*. Pienso yo que es ésta la obra que mejor le cuadra. La condición disparatada de Don Quijote, disparatada en el sentido raigal y profundo del disparate, de cosa disparada de la razón, es condición en todo acorde con el ánimo de este artista, tan presto a darse en chispazo vivo, en explosiva pirotecnia; tan diestro en unir lo disparado de su razón con lo razonable de su fantasía. Don Quijote, fuera de sí, vive encendido o transverberado o endiosado de su propia locura, que no es otra cosa que el disparate de su razón de ser en el mundo, como decía Bergamín. Yo creo que en los dibujos de Toño Salazar encuentre el arte de birlibirloque que le permita encerrarse en apretados límites formales sin per-

der su esencia extremada y disparada, su expresión disparatada de la vida, que es, al fin y a la postre, la que más cabalmente le conviene.

Hace ya tiempo, en los primeros meses de 1946, tuve yo entre mis manos los croquis de Toño, en los que el Caballero había adquirido ya su fisonomía definitiva; tras ellos existía una enconada, interminable meditación y una dura agonística. Acaso nunca, en su larga historia iconográfica, la estampa quijotesca haya tenido tan disparada catadura; acaso nunca Toño haya labrado caricatura más patética ni haya aplicado a estampa alguna descarnadura más apasionada. Sólo heroico yelmo la cabeza, sólo arnés el cuerpo mondo y deshuesado, “carne de momia”, el Quijote de Toño Salazar se dispara de la sumisión narrativa, de la sujeción aparential; y se queda, todo él, hecho únicamente de dibujo vibrante, de carga expresiva, de drama, de trance, de locura; más quijotesco y cervantino que nunca.

Ignoro qué nuevos caminos descubrirá mañana este intrépido viajero del dibujo, ni qué nuevas dimensiones hallará para ensayar en ellas sus veras y sus burlas. Cabalgará en la escoba de la bruja y en el caballito del tío-vivo y en el raudó pegaso del arte; cumplirá periplos, extravagantes, jubilosos, conmovedores. Mas todo lo que de sus infatigables andares nos traiga, siempre estará hecho, en su íntima verdad, con la misma sustancia de su espíritu; será siempre y ante todo verdadera obra de arte.

J O S E

M A R I A

P O D E S T A



POETAS BRASILEÑOS ACTUALES

NIÑA EN CUATRO EDADES

Alguien te contempla
desde antes de comenzar el tiempo.
Más tarde la Virgen María
navegaba en las ondas del cielo
para ver tu rostro.
Yo te miraba con ternura
a través de las gradas del internato
donde lloran huérfanas de vestido azul.

Te conozco desde antes que nacieras...
Va tu madre caminando al altar.

LA CENA DEL POETA

Delante del plato que apenas toqué
medito en el día en que multiplicaste panes y peces,
tú que sacias el hambre y la sed del universo.
Aquel milagro anunciaba otro mucho mayor:
Tú Te repartiste en millones de hombres
que se consolaron y se consolarán en Ti eternamente.
Continúas naciendo todo el día entre los hombres,
en todas las partes del mundo, en cuanto se yergue el sol.
Y estoy unido a Ti por la oración y por el amor,
como si Te hubiese visto en Tu vida terrena!

Murilo Mendes.

EL MATORRAL

El matorral se agita, se revuelve, se contorsiona y se sacude
[todo!]

El matorral tiene hoy alguna cosa que decir.
Y ulula y se contorsiona todo, como en una pantomima trágica.

Cada gajo rebelado
inculca la misma perdida ansia.
Todos ellos saben el mismo secreto pánico.
O si no, es que están pidiendo desesperadamente la misma ins-
[tante cosa.

¿Qué sabrá el matorral? ¿Qué pedirá el matorral?

¿Pedirá agua?

Pero el agua se despeñó ha poco, fustigándolo, ahuyentándolo,
[saciándolo.

¿Pedirá el fuego para la purificación de las necrosis milenarias?

¿O no pide nada y quiere hablar y no puede?

¿Habrá sorprendido el secreto de la tierra por los oídos finísi-
[mos de sus raíces?

El matorral se agita, se revuelve, se contorsiona y se sacude!
El matorral está hoy como una multitud en delirio colectivo.

Tan sólo un grupo de bambúes, aparte,
se balancea levemente... levemente... levemente...
y parece sonreír del delirio general.

Manuel Bandeira.

EN MEDIO DEL CAMINO

En medio del camino había una piedra
había una piedra en medio del camino
había una piedra
en medio del camino había una piedra.

Nunca me olvidaré de ese acontecimiento
en la vida de mis retinas tan fatigadas.
Nunca me olvidaré que en medio del camino
había una piedra
había una piedra en medio del camino
en medio del camino había una piedra.

Carlos Drummond de Andrade.

L U Z

a Cándido Portinari.

Repara la luz que se proyecta sobre la tierra
separando las nubes que traen el mal tiempo.
disolviendo todos los misterios de las grutas oscuras,
atravesando las grandes masas de agua
y acompañando los movimientos de las raíces que se dilatan.

Repara como hace brotar los colores en las hojas,
en el plumaje de los pájaros, en las corolas de las flores
y en las escamas de los peces.

Vé como, provoca el olor de los lagos olvidados
y realza las leyendas detenidas bajo los escombros gloriosos!
Repara que la misma luz que se proyecta sobre la tierra
cayó antes sobre tu cerebro amortecido
y hace ampliar tu mano en gesto de bendición.
Y repara todavía como la sombra del consuelo que refresca los
[pensamientos arrepentidos
es la verdad que nace de la luz que recibes en tu cerebro
y que se extiende a tu corazón!

Es la amplitud y la fuerza de la gran luz que se derrama sobre
[la tierra
después de haberse filtrado y recorrido en generaciones
el comienzo de todos los Principios
y de todas las Razones.

Adalgisa Nery.

SONETO XIII

Este silencio está hecho de agonías
y de lunas enormes, irreales,
de esas que espían por las graderías
de largos dormitorios de hospitales.

Frente a la luna, ásperas umbrías
están paradas como en los vitrales
y el luar calca en las paredes frías
misteriosas ventanas fantasmales.

¡Oh silencio de cuando, en altamar,
pálida, vaga aparición lunar,
se acerca como un sueño esa Fragata!...

Extraña nave que no pide puertos!
Mástiles de marfil, velas de plata,
toda apiñada de niñitos muertos...

Mario Quintana.

DISTRIBUCION DE LA POESIA

Miel silvestre saqué de las plantas,
sal saqué de las aguas, luz saqué del cielo.

Escuchad mis hermanos: poesía saqué de todo
para ofrecer al Señor.

No saqué oro de la tierra
ni sangre de mis hermanos.

Mesoneros: no me incomodéis
Buhoneros y banqueros:
sé fabricar distancias
para haceros retroceder.

La vida está malograda,
creo en las mágicas de Dios.

Los gallos no cantan,
la mañana no rayó.

Vi los navíos ir y regresar
Vi a los infelices ir y regresar.
Vi a los hombres obesos dentro del fuego.
Vi zigzags en la oscuridad.

Capitán-mayor, ¿dónde está el Congo?
¿Dónde es la isla de San Brandón?

Jorge de Lima.

CANCION

Puse mi sueño en un navío
y el navío encima del mar;
—después, abrí el mar con las manos
queriendo hacer mi sueño naufragar.
Mis manos todavía están mojadas
del azul de las ondas entrabiertas,
y el color que se escurre de mis dedos
colorea las arenas desiertas.
El viento ya viene de lejos,
la noche se curva de frío,
bajo del agua, va muriendo
mi sueño, dentro de un navío.
Lloraré cuanto sea necesario.

para hacer que el mar crezca y crezca
y mi navío llegue al fondo
y mi sueño desaparezca.

Después, todo será perfecto:
playa lisa, aguas ordenadas,
mis ojos secos como piedras
y estas mis dos manos quebradas

Cecilia Meireles.

A ANDRE MASSON

Con peces y caballos sonámbulos
(contra espacios que nunca duermen)
pintas la oscura metafísica
del limbo.

Caballos y peces guerreros,
fauna dentro de la tierra a nuestros pies,
niñas muertas que nos siguen
de los sueños.

Formas primitivas cierran los ojos,
escafandros ocultan luces frías,
invisibles en la superficie, párpados
no baten.

Friolentos corremos al sol helado
de tu país de mina donde guardas
el alimento, la química, el azufre
de la noche.

EL VIAJE

¿Quién es alguien que camina
toda la mañana con tristeza
dentro de mis ropas, perdido
más allá del sueño y de la calle?

¿De las ropas que ven creciendo
como si llevasen en los bolsillos
dulces geografías, pensamientos
de más allá del sueño y de la calle?

Alguien a cada momento
viene a morir en el lejano horizonte
de mi cuarto donde ese alguien
es viento, barco, continente.

Alguien me dice toda la noche
cosas en voz que no oigo.
—Hablemos en el viaje, recuerdo.
Alguien me habla en el viaje.

João Cabral de Melo Neto.

MARABAXO

(Danza de negro)

Marabaxo de tonada triste.
Negro viejo danza en el rancho
pisando con la pierna pesada el suelo pegajoso.
Bum. Qui-ti-bum. Qui-ti-bum. Bum-bum.

Al refrán de sílabas lúgubres
despiértanse en el alarido de la sangre reminiscencias de la
[madre-tierra lejana.

—Ay Yayá! (1) ¿Cumué tu nombre?
—Mi Siñó, no tengo nombre.
Me llamo riscadillo (2)
camisa de aquel hombre.

Bum. Qui-ti-bum. Qui-ti-bum. Bum-bum.

En una pereza lasciva las hembras de carne sedosa, en ronda,
[renguean, flojas, en un balanceo lento.

Mézclanse voces taciturnas
con la paliza del tambor que se queja en vano
(y no quiere decir un secreto que sabe).
Dice que no. Dice que no. Ya tá dicho, Dice que no.

Allá fuera, cabeceando de sueño junto a los ranchos,
despiértanse los cocoteros al hálito de la madrugada.

Bum. Qui-ti-bum. Qui-ti-bum. Bum-bum.

Raúl Bopp.

Traducciones y notas de Gastón Figueira.

(1) **Yayá**: Expresión cariñosa que los esclavos del Brasil usaban para designar a sus patronas. El masculino es **Yoyó**.

(2) **riscadillo**: Americanismo usado en varios países hispanoparlantes para designar cierto lienzo de algodón, a rayas. Equivale a la expresión del poema original «chita riscada».

ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS

Condenado a sufrir, este es el poeta más hundido en la tierra, yendo por ella con una sombra de relente otoñal.

Va siempre dentro del estremecimiento humano. Nunca se le va de vista el viajero que es el mismo y anda por fuera de la tierra. El estará en el drama de la vida, pero sin perder contacto con su otro ser, en dolorosa fiesta, como en nupcias celestes.

Sentimiento y cálculo. El alucinado sueño y el transportar el sueño a la realidad, y hacer de la realidad sueño. Ahí está la medida de su fuerza. Desintegración personal, pulsación justa. Música diluída, gravedad armoniosa.

Este es de los hombres que sienten más profundamente la alegría, y en quien el dolor fijó solícito su mirada. No perdió por ello; al contrario, afirmó la actitud de su apostura. Su carne, albergue de la soledad auténtica y del orgullo consciente y apasionado de los espíritus libres.

No habrá en él literatura de época, tan fácil de aprender por otra parte. La hora actual gime plagada de modelos. Su escalofrío no corre por fórmulas aprendidas. Su demonio le aconseja no salir de sus catedrales — las suyas — nada de capillas pintorescas. A él le basta su religiosidad, con danzas y sin ángeles usuales.

Su desorden rítmico —cuando él lo desea— nace de la más espontánea y meditada arquitectura.

La meditación y lo poético —el pensamiento y el sueño, van unidos de tal manera, que no sería fácil separarlos.

En Casaravilla, la tristeza, el júbilo brotan al mismo tiempo. En su acento se enciende lo pagano y se manifiesta el drama doloroso de su misticismo.

Este es uno de los pocos poetas que entre nosotros, no sufren influencia literaria. La única presencia que anima su obra, nace de lo más íntimo de su personalidad. Cuando como Casaravilla, se está atento al canto de ese tremendo soplo de eternidad, que le llega a cada instante, no es posible distraerse re-

cogiendo en su lenguaje, otras voces. El está demasiado preocupado en la contemplación “del espíritu en llama abierto en resplandores” que le llega del “alto cielo celeste”. Su carne se confunde con la tierra, sí; pero su pecho no deja de sentir un solo momento, en su latido, los “llantos de vagos labios perdidos” que lo llaman desde las estrellas.

Y siempre, aún en lo más exaltado de sus innovaciones, dejándose llevar en el vaivén de lo irreal, el mundo le alcanza la justa señal de su murmullo y lo canta queriendo desde su relámpago imaginario, sentirlo en su verdad.

“¡Qué maravilloso es el aire del mundo!:

haced, Señor, que mis ojos lo miren como es.

¡Qué maravilloso es el fuego del mundo:

haced, Señor, que mis ojos lo miren como es.

Qué maravillosa es el agua que rodea el mundo:

haced, Señor, que mis ojos la miren como es”.

Lo poético, y la realidad, lo humano encendido de soledad, la presencia de lo más cándido, la más invisible y perenne ausencia, un aire que entreabre su voz al contacto de lo más palpable y ardiente verdad, y lo levanta hasta la cima de lo invisible. Ahí, en ese tiempo de profunda conciencia y de impulso navegable hacia zonas de éxtasis encontramos la verdadera esencia dramática de este poeta.

Busca más de una vez el desierto del silencio. Sigue produciendo a medida que avanza con su vida, a momentos con línea simple como un sabio, otras veces como un escondido romántico de sus armoniosas demencias. Variado e invariable, —artista siempre— ataviado con la seda ligera de su vivacidad trascendente, como con una clámide.

Camina por las horas, sin distanciarse nunca del Cristo que él vé y siente, un Cristo original sin estampados coloridos: padece su pasión y anda entre riesgos de luces por la poesía, con un agudo temblor de instinto, que tiene tanto de cielo como de tierra.

(Del libro a aparecer)

MELODIA PESAROSA Y NO TARDIA

Ya en aquel tiempo... sólo rezábamos
 como sombras sin movimiento
 entre caras destrozadas, sin caridad!
 Las columnas, estéticos deleites,
 yacían desplomadas
 ya humilladas...;
 estaba ya vaciándose el espacio;
 y como mermando.
 Los caballos célebres

estaban podridos.

Las palomas entristecidas
 en frío indiferente.

Y sólo

caminaban algunos
 junto a palmeras negras cabizbajos
 hacia un suelo más abajo.

Y el luto entraba ya en el nacimiento
 ...estaba traspasando y perforando
 casi ya la coraza de los orbes últimos
 que continuaban duros.

CUADRO... VISION ANTIGUA

Las ruinas de la Casa de Oro, en el Palatino.
 Doloroso espectáculo. Huyó un emperador.
 No volvió más... Lleváronle duelo y bajo pavor -
 Todo se lo lleva un solo, mismo destino!
 —Soldados y vitualla, alfombras y vino —
 Los cortinados eran de un humo, sin color...
 Qué quedó de los romanos, qué no pasó? -
 Hordas con otro jefe, nuevo jefe que vino

Pasó este nuevo jefe! soñolientas
 pasaron las falanges con sus herramientas.

CUADRO EN 1400

Reims.

Miro a Juana de Arco!

Arnés guerrero
 en presencia del Rey Carlos VII luce

— tras amplia ceremonia consagrado. —
Hasta ella el Rey dirígese
lis y armiños en manto de nieve,
con un paso imponente
y pesado — del cinto
recta y larga una espada —
y con algo que nada de este mundo detiene
y que, a Juana, primero pertenécele!

Rey

de corazón cristiano
—las cruces ya están altas....y gótica luz alzan
melancólicas velas —
en las semipenumbras de la escena
se diría
con un paso
todavía al modo antiguo
imperial.

EL PATIO EXTRAÑO

Yo tengo el patio solitario
de densa piedra no mirada...
que en él descendan los demonios...
Ni una flor — vaga vejez; sin nada...
(Arde un planeta contra un pilar!)

Liso y abierto — sin sombrero —
que habitar sepa a los demonios
que surgen bajo el firmamento.

SECRETO DE ATARDECER

Raro fondo de nube y terciopelo.
Estoy solo ¿El amor? perdido anhelo...
Una delicia muerta — lacio duelo
vago — las cosas tapa con un velo.
Los árboles adorno son del cielo
Estas cosas; ay! mira el desconsuelo!

LOS CRISTALES

Los vidrios pobres
de las ventanas

los supo hacer el hombre y los logró,
para que ellos le recordaran
constantemente
los severos y diáfanos cristales
a través de los cuales
ve nuestros actos
Dios.

GRANDEZA DE DIOS

Dios produce a la perfección
los santos dentro de la Iglesia.
Mas del otro lado
 tal como nacen también
 las florecillas
hacia la otra ladera lejana y
propicia
 de la montaña,
produce otras maravillas
 inesperadas:
 los santos libres!

FIGURA DE JULIO CASARAVILLA

Tanto espacio, sin Cristo. Todo impuro...
Qué, ya de su interés, hallar?— Desdice
las frases animales: contradice
la bestia en siempre acción de labio oscuro.

Náuseas de novelesco mal... Predice
que ser crucificado, es lo seguro.
«No hay nada!»: «el pensamiento frente a un muro
negro, es la dignidad única!», dice.

La nada arrastra, vicia... el alma sola...!
—Un toro con la forma de una ola—.
Malas horas, las carga como buenas;

Traga dolores mil: ¡falsa es la rosa!
De Pascal ve el abismo, en cada cosa.
Y un pudor militar llora en sus venas.



MI PRIMER CONCIERTO

El día de mi primer concierto yo tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mi mismo. Me había levantado a las seis de la mañana. Esto era contrario a mi costumbre, ya que de noche no sólo tocaba en un café sino que tardaba en dormirme. Y algunas noches al llegar a mi pieza y encontrarme con un pequeño piano negro que parecía un sarcófago, no podía acostarme y entonces salía a caminar.

Así me había ocurrido la noche antes del concierto. Sin embargo al otro día me encerré desde muy temprano en un teatro vacío. Era más bien pequeño y la baranda de tertulia estaba hecha de columnas de latón pintadas de blanco. Allí sería el concierto. Ya estaba en el escenario el piano; era viejo, negro y lo rodeaban papeles rojos y dorados: representaban una sala. Por algunos agujeros entraban rayos de sol empolvados y en el techo el aire inflaba telas de araña. Yo tenía desconfianza de mí; y aquella mañana me puse a repasar el programa como el que cuenta su dinero porque sospecha que en la noche lo han robado. Pronto me di cuenta que yo no poseía todo lo que pensaba. La primera sospecha la había tenido unos días antes; fué en el momento de comprometer mi palabra con los dueños del teatro; me vino un calor extraño al estómago y tuve el sen-

tido de un peligro inmediato. Reaccioné yendo a estudiar en seguida; pero como tenía varios días por delante, pronto empecé a calcular con el mismo error de siempre lo que podría hacer con el tiempo que me quedaba.

En la mañana del concierto me di cuenta de todas las concesiones que me hacía cuando estudiaba y que ahora, no solo no había llegado a lo que quería sino que no lo alcanzaría ni con un año más de estudio. Pero donde más sufría era con la memoria. En cualquier pasaje que se me ocurriera comprobar si podía hacer lentamente todas las notas, me encontraba con que en ningún caso las recordaba. Estaba desesperado y me fuí a la calle. A la vuelta de una esquina me encontré con un carro que tenía a los costados dos grandes carteles con mi nombre en letras inmensas. Aquello me descompuso más. Si las letras hubieran sido más chicas, tal vez mi compromiso hubiera sido menor; entonces volví al teatro, traté de estar sereno y pensar en lo que haría. Me había sentado en platea y miraba al escenario, donde el piano estaba solo y me esperaba con su tapa negra levantada. A poca distancia de mi asiento estaban las butacas donde acostumbraban a sentarse dos hermanos amigos míos; y detrás de ellos se sentaba una familia que había criticado, horrorizada, un concierto en que habían to-

mado parte muchachas de allí; en pleno escenario las muchachas se agarraban la cabeza y después salían del piano buscando la salida, parecían gallinas asustadas. Fué en el instante de recordar eso, cuando a mí se me ocurrió por primera vez, ensayar la presentación de un concierto en lo que él tuviera de teatral. Primero revisé bien todo el teatro para estar seguro de que nadie me vería y en seguida empecé a ensayar la cruzada del escenario; iba desde la puerta del decorado hasta el piano. La primera vez entré tan ligero como un repartidor apurado que va a dejar la carne encima de una mesa. Esa no era la manera de resolver las cosas. Yo tendría que entrar con la lentitud del que va a dar el concierto veinticuatro de la diecinueve temporada; casi con aburrimiento; y no debía lanzarse cuando mi vanidad estuviera asustada; debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida. Empecé a entrar lentamente; supuse con bastante fuerza la presencia del público y me encontré con que no podía caminar bien y que al poner atención en mis pasos ya no sabía cómo caminaba yo; entonces traté de pasear distraído por otro lado que no fuera el escenario y de copiarme mis propios pasos. Algunas veces pude sorprenderme descuidado; pero aún cuando llevaba el cuerpo flojo y quería ser natural, experimentaba distintas maneras de andar: movía las caderas como un torero, o iba duro como si llevara una bandeja cargada o me inclinaba hacia los lados como un boxeador.

Después me encontré con otra dificultad grande: las manos. Ya me había parecido feo que algunos concertistas, en el momento de saludar al público, dejaran colgar y balancearse los brazos, como si fueran péndulos. Ensayé caminar llevándolas al mismo ritmo que los pasos; pero eso resultaba mejor para una parada militar. Entonces se me ocurrió algo que por mucho tiempo creí novedoso: entraría tomándome el puño izquierdo con la mano derecha, como si fuera abrochándome un gemelo. (Años después un actor me dijo que aquéllo era una vulgaridad y que la llamaban "la pose del bailarín"; entonces, riéndose, imitó los pasos de una danza y alternativamente se iba tomando el puño izquierdo con la mano derecha y el

puño derecho con la mano izquierda).

Ese día yo almorcé apenas y pasé toda la tarde en el escenario. A la novecita vino el electricista y combinamos las penumbras de la sala y la escena. Después me probé un smoking; que me había regalado un amigo, era muy chico y me dejó inmovilizado; con él hubiera tenido que dar por inútiles todos los ensayos de naturalidad y soltura; además, en cualquier momento podía rompérseme. Por fin decidí utilizar mi traje de calle; todo tendría más naturalidad; claro que tampoco me parecía bien lo que fuera demasiado familiar; yo hubiera querido inventar, al mismo tiempo algo extraño; pero ya estaba muy cansado y sentía en las axilas las lastimaduras que me había dejado el smoking. Entonces me fuí a esperar la hora del concierto en la penumbra de la platea. Apenas me quedaba un instante quieto me volvía el empecinamiento de querer recordar las notas de un pasaje cualquiera; era inútil que tratara de desecharlo; el único alivio estaba en ir a buscar la música y fijarse en las notas.

Un rato antes del concierto llegaron los dos hermanos amigos míos y el afinador. Les dije que me esperaran un momento y me cerré en el camarín, porque si no hubiera terminado el pasaje que repasaba no hubiera tenido un instante de tranquilidad. Después, cuando hablara con ellos tendría la atención ocupada y no empezaría a recordar ningún otro pasaje. Todavía no había nadie en la sala. Uno de ellos se asomó a la puerta del decorado y miró el piano negro como si se tratara de un féretro. Y después todos me hablaban tan bajo como si yo fuera el deudo más allegado al muerto. Cuando empezó a entrar la gente nosotros hicimos pequeños agujeros en el decorado y mirábamos al público un poco agachados y como desde una trinchera. A veces el piano, como un gran cañón impedía ver una zona grande de la platea. Yo iba a ver un poco por los agujeros de los otros como un oficial que les fuera dando órdenes. Deseaba que hubiera poca gente porque así el desastre se comentaría menos; además habría un promedio menor de entendidos. Y todavía tendría en mi favor todo lo que había ensayado en escena para la gente que no pudiera juzgar directamente la música. Y aún los que entendieran poco, dudarían. Entonces empecé a envalen-

tonarme y a decirles a mis amigos:

—Parece mentira! La indiferencia que hay para estas cosas! Cuántos sacrificios inútiles! Después empezó a venir gente más gente y yo me sentí aflojar; pero me frotaba las manos y les decía:

—Menos mal, menos mal.

Parecía que ellos también tuvieran miedo. Entonces yo, en un momento dado, hice como que recién me daba cuenta que ellos podrían estar preocupados y empecé a hablarles subiendo la voz:

—Pero díganme una cosa? Uds. están preocupados por mí? Uds, creen que es la primera vez que me presento en público y que voy a ir al piano como si fuera a un instrumento de tortura? Ya lo verán! Hasta ahora me callé la boca. Pero esperaba esta noche para después decirles a esas profesoras que charlan, cómo “un pianista de café” —yo había ido contratado a tocar en un café— puede dar conciertos; porque ellas no saben que puede ocurrir lo contrario, que en este país un pianista de concierto tenga que ir a tocar a un café.

Aunque mi voz no se oía del público, ellos trataron de calmarme.

Ya era la hora; mandé tocar la campana y le pedí a mis amigos que se fueran a la platea. Antes de irse me dijeron que vendrían al final y me transmitirían los comentarios. Dí orden al electricista de dejar la sala en penumbra; hice memoria de los pasos, me tomé el gemelo del puño izquierdo con la mano derecha y me metí en el escenario como si entrara en el resplandor de un incendio. Aunque miraba mis pasos desde arriba, desde mis ojos, era más fuerte la suposición conque me representaba mi manera de caminar vista desde la platea y me rodeaban pensamientos como pajarracos que volaran obstaculizándome el camino; pero yo caminaba con fuerza y trataba de ver cómo mis pasos cruzaban el escenario.

Había llegado a la silla y todavía no habían aparecido los primeros aplausos. Al fin llegaron y tuve que inclinarme a saludar interrumpiendo el movimiento con que había empezado a sentarme. A pesar de este pequeño contratiempo traté de seguir desarrollando mi programa. Miré al público de una manera más bien general y distraída; pero alcancé a ver en la penumbra el color blan-

cuezo de las caras como si hubieran sido de cáscaras de huevo. Y encima del terciopelo de la baranda hecha de columnitas de latón pintadas de blanco ví sembrados muchos pares de manos. Entonces yo puse las mías en el piano; hice como al descuido una acrobacia y me volví a quedar quieto. Después, y según mi programa, debía mirar unos instantes el teclado como para concentrar el pensamiento y esperar la llegada de la musa o del espíritu del autor. Era el de Bach y debía estar muy lejano. Pero siguió entrando gente y tuve que cortar la comunicación. Aquel inesperado descanso me reconfortó; volví a mirar a la sala y pensé que estaba en un mundo posible. Sin embargo, al pasar unos instantes sentí que me iba a alcanzar aquel miedo que había dejado atrás hacía un rato. Traté de recordar las teclas que intervenían en los primeros acordes; pero en seguida tuve el presentimiento de que por ese camino — me encontraría con algún acorde olvidado. Entonces me decidí a atacar la primera nota. Era una tecla negra; puse el dedo encima de ella y antes de bajarla tuve tiempo de darme cuenta que todo iba a empezar, que estaba preparado y que no debía demorar más. El público hizo un silencio; era el vacío que se siente antes del accidente que se ve venir. Sonó la primera nota como si hubiera caído una piedra en un estanque. El darme cuenta que aquello había ocurrido fué una señal que me ofuscó y solté un acorde con la mano abierta que sonó como una cachetada. Seguí trabado en la acción de los primeros compases. De pronto me incliné sobre el piano, lo apagué bruscamente y empecé a picotear un “pianísimo” en los agudos. Después de este efecto se me ocurrió improvisar otros. Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia caliente; a veces me detenía modificando el tiempo de rigor y ensayaba dar otra forma a la masa; pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba el movimiento y la volvía a encontrar caliente. Yo me sentía en la cámara de un mago. No sabía qué sustancias había mezclado él para levantar este fuego; pero yo me apresuraba a obedecer apenas él me sugería una forma. De pronto caía en un tiempo lento y la llama permanecía serena. Entonces yo levantaba la cabeza inclinada

hacia un lado y tenía la actitud de estar hincado en un reclinatorio. Las miradas del público me daban sobre la mejilla derecha y parecía que me levantarían ampollas. Apenas terminé estallaron los aplausos. Yo me levanté a saludar con parsimonia pero tenía una gran alegría. Cuando me volví a sentar seguía viendo las columnistas de la tertulia y las manos aplaudiendo.

Todo ocurría sin novedad hasta que llegué a una "Cajita de Música". Yo había corrido la silla un poco hacia los agudos para estar más cómodo; y las primeras notas empezaron a caer como gotas al principio de una lluvia. Estaba seguro que aquella pieza no iba más mal que las anteriores. Pero de pronto sentí en la sala murmullos y hasta creí haber oído risas. Empecé a contraerme como un gusano, a desconfiar de mis dedos y a entorpecerlos. También creí haber visto moverse una sombra alargada sobre el piso del escenario. Cuando pude echar una mirada fugaz me encontré con que realmente había una sombra; pero estaba quieta. Seguí tocando y seguían en la sala los murmullos. Aunque no miraba, ahora veía que la sombra hacía movimientos. No iba a pensar en nada monstruoso; ni siquiera en que alguien quisiera hacerme una broma. En un pasaje relativamente fácil ví de soslayo que la sombra movía un largo brazo. Entonces miré con decisión pero ya no estaba más. Volví a mirar en seguida y ví un gato negro. Yo estaba por terminar la pieza y la gente aumentó el murmullo y las risas. Me dí cuenta que el gato se estaba lavando la cara. ¿Qué haría con él? ¿Lo llevaría para adentro?

Me pareció ridículo. Terminé, aplaudieron y al pararme a saludar sentí que el gato me rozaba los pantalones. Yo me inclinaba y sonreía. Me senté y se me ocurrió acariciarlo. Pasó el tiempo prudente antes de iniciar la obra siguiente y yo no sabía qué hacer con el gato. Me horrorizaba la idea de tener que perseguirlo por los rincones de la escena a la vista del público. Entonces me decidí a tocar con él al lado; pero no podía imaginar, como antes, ninguna forma que pudiera realizar, o correr detrás de ninguna idea: pensaba demasiado en el gato. Después se me ocurrió algo que me llenó de temor. En la mitad de la obra había unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda; era del lado del gato y no sería difícil que él también saltara sobre el teclado. Pero antes de llegar allí me había hecho esta reflexión: "Si el gato salta, le echarán a él las culpas por mi mala ejecución". Entonces me decidí a arriesgarme y a hacer locuras. El gato no saltó; pero yo terminé la pieza y con ella la primera parte del concierto. En medio de los aplausos miré todo el escenario; pero el gato no estaba.

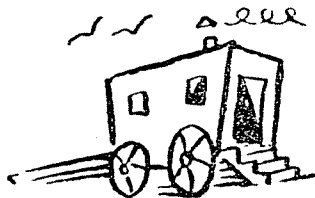
Mis amigos, en vez de esperar el final vinieron a verme en el intervalo y me contaron los elogios de la familia que se sentaba detrás de ellos y que tanto había criticado en el concierto anterior. También habían hablado con otros y habían resuelto darme un pequeño lunch después del concierto.

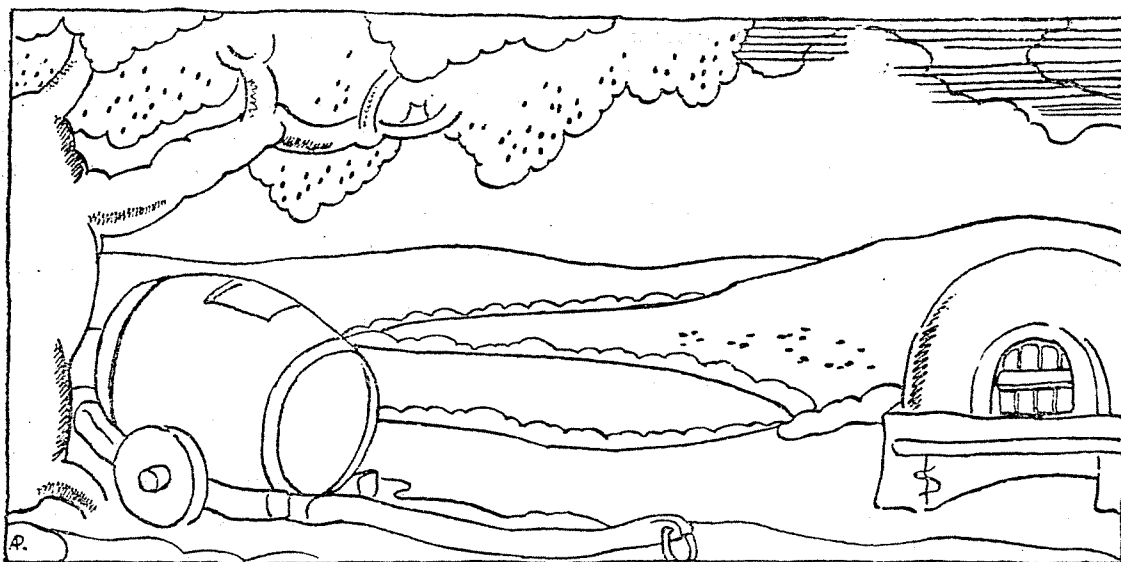
Todo terminó muy bien y me pidieron dos piezas fuera del programa. A la salida y entre un montón de gente, sentí que una muchacha decía: "Cajita de música, es él".

París. - Febrero 1947.

F E L I S B E R T O

H E R N A N D E Z





PROSA DE SENSACIONES

(en la procura del hecho poético en una elegía por la muerte de Paul Valéry.)

La tristeza en que suele bañarse el corde-ro para exigir la calidad de su balido, no siempre está en el agua de la noche con dis-posiciones y conjugaciones de Jordán, para el talle que la penetra; su gracia es un ha-lazgo feliz del pie sobre la piedra, en el que estaban interesados todo el cuerpo andante del poeta y la minúscula guija que el caballo del asombro quebrara al borde del manantial.

Los que dilatados en tal dolor enjuáganse en tal tristeza, conjugan.

Y si superioridad es de poeta el compagi-narse y componerse el ademán del grito en su vuelta por los caminos paralelos del cua-derno, retirado ya en cálculo lírico su con-seguido pulso, también es medalla de su gra-cia el verse vuelto a la circunstancia origina-dora de devocionarios, de una minerva, ten-so por una tipografía de memoria severa, como en otra procura del asombro en su planta.

Así, —manos en una edición ponderada— Amanda Berenguer Bellán de Díaz y José Pedro Díaz, nos entran en la poesía y en su meditación, por la muerte de Paul Valéry.

Las páginas primeras de José Pedro Díaz son política noblemente señalada, de un ha-

bitante de cultura por un héroe del verbo; nos instruye de vigilancia para un amor del poeta, instalándonos en un proscolium pro-picio al advenimiento de la “Elegía por la muerte de Paul Valéry”.

Asistimos en el poema, como antiguamen-te sucedía en las églogas, a una movilización doliente del paisaje que engolfara, aprisio-nándolo el poeta en su prosodia medida tan fielmente para el recuerdo; paisaje que, lla-mado por el brazo lleno de órficas lámparas de la sacerdotisa, espiga sus vivencias entre los arracimados folios de “EL CEMENTERIO MARINO” en un hacimiento maravilloso de campanas, las cuales retornarán su regradada aureola e ilustrada lengua, hallando en las casta matriz sedienta de la sacerdotisa, divi-na encarnadura para sus modos del verso y la sabiduría.

Y no se duda de esta espiritualísima e in-fundida comunicación y embestimiento del signo de Paul Valéry en la garganta —flo-recimiento de congojas— de la sacerdotisa al comprobar, en los tallos enumerados de su lirismo, los movimientos mágicos del idio-ma que enamoraran la pura razón poética del autor de “POLITICA DEL ESPIRI-

TU", iguales en el árbol antiguo de la Biblia.

Al leer por primera vez la "ELEGIA POR LA MUERTE DE PAUL VALÉRY", comenzamos comprobando la ráfaga de música que atinadamente turba y recorre de un extremo al otro al poema, rozando el bosque limpio de la lengua, y haciendo resonar aquellos racimos en donde el diptongo es más tierno, la fricativa consonante más ajustada en su silbo, la consonancia, ya final, ya interna, más secretamente aliviada en su oficio de ala arquitecta de la estrofa, y donde, desde las íes inciden finos y hacinados gritos hasta la sien alta de la ternura.

Ejemplos de tanta lucidez y fervorosa gracia fluyen a cada movimiento de este poema tendidos hacia el entendimiento sensitivo del oidor con tan disimulado garfio entre el alojado follaje que, al intentar asir y allanar la concurrencia significativa de cada estrofa, continuamente nos saldrán al paso, y serán, allí, juntamente, aclaradores.

ESTROFAS I Y II

En sus declaraciones para las "Canciones que hace el alma en la íntima unión de dios", dice San Juan de la Cruz:

"Para encarecer el sentimiento y aprecio con que habla en estas canciones pone en todas ellas estos términos; oh y cuán, que significan encarecimiento afectuoso; los cuales cada vez que se dicen dan a entender del interior más de lo que se dice por la lengua. Y sirve el oh para mucho desear y para mucho rogar persuadiendo, y para entrambos efectos usa el alma de él en esta canción: porque en ella encarece e intima el gran deseo, persuadiendo al amor que la desate".

No de otro modo, esta poetisa —custodia extremada de la eternizable llama de Paul Valéry—, al soltar el canto y el llanto con labio invocante hacia los pedazos de paisaje que el recién clausurado tanto amara, y que ungiera gramaticalizando sus hombros arbolados de abuelo de la angustia, inicia las dos estrofas primeras de esta elegía.

"Oh lágrima del monte, piel del río"

"Oh serpiente de seda sigilosa"

Observemos cómo los trozos de paisaje enumerados en la estrofa primera están llama-

dos de su parte sensitiva natural, de su tacto fluvial iluminativo, del germen arropado y la imagen visible, así el monte, el río, el árbol que seguramente refiere los pinos del CEMENTERIO MARINO, el trigo, y la mar de faz heracliíta; mientras que en la estrofa segunda invoca no ya la parte sensitiva sino la de alumbramiento espiritual, los atributos de íntima solidez de la poesía, a la intemperie sabia de los ofidios y los juglares, los ojos lúcidos ahora obumbrados sin el arrimo inspirador: cómo, sorpresivamente y con intensa brasa, nos emboca con la exclamación oh en su vehemente estado de congoja; cómo nos moja con el húmedo paisaje en sus terrestres manantiales de lágrimas; y cómo, por un preludio de íes y de diptongos en donde nada la cierva invocativa "llorad conmigo", es arrastrada nuestra memoria, tal una enajenada procesión de Corpus sin madero hacia la religiosa y tenebrosa llaga idealizada de ese muerto entrañable.

ESTROFA III

En esta estrofa, ella, detenida con todo el paisaje integrado ahora en justicia de la poesía, ante el cuerpo presente —refugio en prestigio de la noche— alza sus hábitos del recuerdo y, ya medicinada en su tormento, presente en la alhajada celda —guante adverso a la ternura— un agolpado y verdadero tránsito celeste de ágiles nieves en conversión de crisálidas valerinas.

Con grandes claridades se han elegido aquí los participios activos "sangrante" y "constante", desde los cuales adquiere su actitud de lámpara celadora movimientos que nos persuaden resonando; advirtiéndose, además, las rimas internas "crece, breve y nieve" que paran la estrofa con equilibrio de fonemas en e.

ESTROFA IV

Aquí, su altísimo oficio, midiendo con ojos de pitonisa la profunda y oscurecida garganta en donde es un enterramiento de mediodías y de cigarras la siringe gálica del poeta, ausculta, empinando sus oídos sobre la verdura incorruptible del ágil ciprés —fresco verdor que lo señala en el monte de glorificación— mil ruidos de nuez en germen, de

cerebro en bíblica dehiscencia, de palabra en promoción de sombra y promoción de silencio, ruidos que taján ataviando la ceñida noche del muerto como iluminativos caminos de Santiago.

Aquel otro maravilloso ángel del idioma que fué Rimbaud, a quien Valéry tanto amara y de quien tanto aprendiera, el que estrujara la palabra en una alquimia superior, nos contó de la u su misterio, su color, su alojamiento en la testa ilustrada, su agreste salud en los campos donde pacen ganados o donde el mar restalla iluminando.

“Nocturno mar tu exacta voz inunda,”

¿Es, acaso, otra manera de su pulso este de la u, en el primer verso, que llena la estrofa toda, como un telón de fondo por un teatro donde se representara el cementerio, en la noche, con sus fuegos fatuos, y con sonidos mudos de huesos hombreados desde la soledad por el caballo alado del canto?

ESTROFA V

Quiere comprobar, ahora, en ese lirio — frío lujo del misterio, helada frente de las meditaciones— la porfía creciente y el afinamiento de alas innovadas que desde su alojamiento de lámpara herida auscultara; y “funéreo lirio yace ya su frente” con sonidos frecuentes al roce sensitivo” f. y r.” nos apunta hacia el fino oficio de su tacto deslizándose sobre el negro pulso ya erizado del silencio, sobre las pestañas perennes de los muertos sempiternos, sobre las tenebrosidades alveolares en donde el labio se hunde, y donde el diente auspicia su tormento en las blandas y aromadas burbujas del recuerdo, por donde urde la prefigurada rosa obradora de la eternidad con tamaño de abeja que crece hacia lo inolvidable.

ESTROFA VI

De golpe, como si en lugares de vivencias inmortales, de geográfico fuego memorial, del patrimonial vidrio lleno de patriarcales imágenes, frutales y desfrutecidas, en donde giran los dos genios ágiles y eternos, el transitable y variable del tiempo, y el siempre joven y verde y tan rara vez transitado de la gloria; de golpe, anunciaba, ella siente en su tierra de torres visivas enarbolado su la-

bio de llanto y, atestiguar en la helada distancia del agua y del luto, el cielo —ciclón de lámparas y abejas esenciales— altísimamente cumplido en el fruto valerino —regra-ciada nuez en permanencia del canto desde su cementerio en Francia—, como las entalladas estaciones de un antiguo calendario de espiritualísimos atributos.

ESTROFA VII

Ya es ancha alondra su nombre —abreviado plumón cuyas alas sonaran la grave y aguda cuerda de la cítara— sobre la desabrida y deshabitada mortaja aquietadora de la noche; ya es tráfico de subidísimo levantamiento su helado mar en donde ganan nuevamente los cisnes su blancura gorgeante; ya es su clavado madero, en suelo de huesos alojado, celeste florecimiento y embestimiento de acreditadas rosas: vuelto allí, todo él, fuente en agitación de alfanjes y serafines. rojas fuentes atormentadoras del olvido, afluencia de brazos agrupadores de ilustrados cráneos, y flota terrestre aguardada en aguas de congoja por el pecho —ensenada ardiente del alba— de la sacerdotiza.

Engarfiador tránsito de águilas gritando su apetito de antiguos mayorazgos, es este tránsito de la “j” y de la “g” por toda la estrofa, como un arabesco o un jeroglífico a los que fuera grabando el gran gemido de tantas flores ya sin clausura sobre la piedra despierta del sueño.

ESTROFA VIII

Midiéndose aquí pequeña, ante él —avalancha del canto, reconquistada bandera del lirismo habitadora de la gracia— ante su embestimiento de nave obradora de eternidades; apoyada ella en congoja de clamorosa oh con labio mínimo de niño encarécete su pulso de altos atavíos celestes, el alivio de su gesto torpe para el sáfico entendimiento, el relevante enjambre de su magisterio para su aprendizaje extraviado de abeja, el acendramiento de sus pies enumerados de mágico citaredo hacia los suyos con tropiezos de lirio sin anunciaciones, de salterio en ajados sonidos, de estrofa en ávidos habitamientos de palabra sin el vocablo bíblico y holgado originando memoria y canto frecuentemente.

El verso "oh señor, álgebra serena manas", nos estaciona en esta actitud suya con detenida elocución de acertada esdrújula.

ESTROFA IX

Aprensiva —alma que alguna vez rozara un estrago de arpas en la sombra— pensando que un agua de labio definitivo pudiera alojarse en el alma del muerto, afervórase en candentísimas lámparas restauradoras de su llama; mas, de un resuelto alineamiento altísimo de tributadas palmas nace, entre su sombra religiosa, la noticia —presencia alada y firme y gloriada del poeta— conturbándose en verdores meditativos para el ángel, y donde ella, con celamiento interior y movida mano, cuelga, enamorando ciervos en el crepúsculo, su homenaje de custodia sin sequedades en devoción de miel perenne.

Sutil es el ejercicio meditativo en los términos —antinomias en el hombre, sinonimias en el creador— muerte y vida, vida y muerte, muerte y vida, que hacen que su pensamiento se desenvuelva a profundidades más

ticas comparables en el Siglo de Oro: así Lope de Vega "Nació la vida, que la dió a la muerte y trocóse la muerte en dulce vida".

ESTROFA X

Arca con mensaje, calma en aleteo movidísimo, paloma en viaje hacia su corazón con la rosa olivada del salmo, tal como en el texto dorado; ilustrándose su diluviada sandalia de mujer, vuelta un tránsito de égloga o campana del paisaje: sintiéndose llamada y aventurable, cíñese el gótico laúd a la uña invisible del viento para que resuene en su monte de leyenda, en ese acontecimiento del poema sobre sus dos hombros, del mundo en su recinto, del muerto entrañable con álgebras divinas que crece sobre su lágrima como un lento plumón, para que resuene y ordene, y eternicen sus manos — desagües de ángeles y atriles del recuerdo— la catedral de música frecuentadora del aire que en el cuello alcanzado del poeta toca para un presagio definitivo del niño que entre sus ropajes de elegía oye y levanta y amamanta, con seno ungido que rebosa dignísima prosodia.

L U I S A L B E R T O C A P U T I



E L O R F E B R E

PARABOLA

El Barquero del mundo de las sombras, encendió el profundo farol en la piedra de sus ojos.

Después de levantar el ancla, desató los remos de arena bajo su almohada de sal, y los ciñó a la embarcación de los sueños.

Ya se disponía a partir, cuando asomó en la bruma de la montaña, un joven que le dijo:

—Hermano mío; cuando yo era niño, arrojaba a través de la torre del paladar claro,

el canto de mi florecer y sabía todas tus rutas.

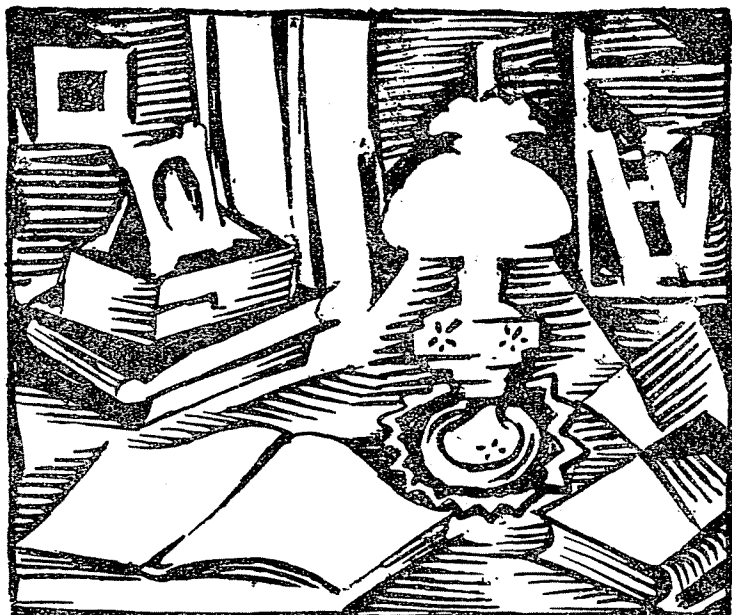
Y, desde que en el cielo de mis ojos, ronda la campana de aquello que tu sol no recoge, me paso los días contemplándote, y no puedo saber a quién confías los remos.

El Barquero, desenvolviendo el velamen del tiempo, le contestó:

—A este viejo Remero. Iluminándole el corazón.

La bandada del remo, recién vió el vuelo escondido.

C A R L O S M A E S O T O G N O C H I



LIBROS

“HISTORIA DE CIERVOS”, por *Luisa Sofovich*. — Ed. Losada, Buenos Aires.

Nos parece que la crítica argentina no ha reconocido aún, a Luisa Sofovich, el lugar que le corresponde, de flagrante derecho, en el cuadro actual de su literatura. No basta para explicar esa anomalía, y menos para justificarla, el hecho de su retirada vida, de su casi reclusión en aquella cueva mágica creada por el monstruo funámbulo de la Greguería, cuyo raro clima simultaneista, de compendio casi exhaustivo, hace olvidar el mundo de afuera.

Luisa Sofovich es, probablemente, la escritora argentina, en prosa, de más sutil sensibilidad estética, de más rica imaginación creadora, y de más depurado y personal estilo. Su novela “El Ramo”, publicada hace tres años, desconcertante para los más, así lo afirma. Sin embargo, pasó casi en silencio, en medio a la vocinglería que acompaña a tantas perpetraciones editoriales. Pero ella ha seguido trabajando, en su retiro de austeridad literaria, bajo la égida suficiente del Gran Ramón, y ahora nos da estas alucinantes historias de Ciervos, que en un concurso realizado ha poco, obtuvo del venerable Jurado una mención especial...; especialísima

tendría que ser, pues no creemos que haya sido superada, en tal ocasión, su calidad estética, si bien, otras obras serían más “novelas”, de acuerdo con los tradicionales cánones.

Más decididamente que en “El Ramo”, en estos relatos, su autora nos hace traspasar la realidad objetiva como si fuéramos llevados de la mano por un fantasma — convertidos en fantasmas nosotros mismos por la virtud de su arte para hacernos vivir en el mundo de su cuarta dimensión novelesca, allí donde lo cotidiano se desdobra en planos de sorprendente profundidad y revelación. Ante todo, está ese capricho obsesionante del ciervo, que parece sostener en el árbol de su cornamenta decorativa un mundo absurdo y perfectamente verdadero. Ese mito de cacería, es el puente que nos da paso a ese otro mundo de su creación estética, donde lo real y lo irreal se compenetran y confunden sabiamente, y toda la aparente vulgaridad del episodio cotidiano cobra un aire misterioso, se ajusta a una clave mágica.

En “El Ramo”, admiramos, sobre todo, el dominio seguro y ágil con que la escritora maneja la realidad inmediata, — haciendo gala de un realismo lúcido, franco, cínico, en el sentido filosófico de la palabra — y, natu-

ralmente, amargo — para obligarlo, bajo su refracción metafórica, a efectos de un doble sentido. Su realismo está compensado y justificado siempre — justificado artísticamente — por un supra-realismo, que es como el otro Yo — el otro Ello — trascendente, de la realidad.

En esta "Historia de Ciervos" ejerce el mismo penetrante poder de observación, la misma agudeza perceptiva de las cosas humanas, la misma facultad de descubrir — o inventar — relaciones ocultas y enigmáticas entre los hechos cotidianos, creando así una visión y un orden originales, que es su mundo, el mundo de su arte: aquel que todo verdadero artista está obligado a dar en su obra; mejor dicho, aquel cuya existencia prueba al verdadero artista. Luisa Sofovich lo és, ante todo. Pero en este nuevo libro, la imaginación creadora toma preponderancia sobre lo real, suscitando un clima mitológico, esencialmente poético. En el fondo, es poesía.

Demás estaría aludir a la acendrada cultura literaria que se trasluce discretamente a través de todo este libro de pura delectación estética; como asimismo a la tensa propiedad de su estilo, rico y no obstante sobrio, dentro del cual la autora usa constantemente de su don metafórico, que es la manera de apoyarse en la realidad pero no andar pedestremente sobre ella; y de que el arte — sin dejar de ser profundamente serio, — conserve algo de su primera y libre condición de juego.

Z. F.

NUEVOS RETRATOS CONTEMPORÁNEOS, por Ramón Gómez de la Serna. — Editorial Sudamericana. — Buenos Aires.

Sería difícil encontrar en las letras contemporáneas — occidentales — un escritor capaz de trazar el retrato psicológico de sus personajes biografiados — decimos, para diferenciarlos de los novelescos, imaginarios — con rasgos más certeros, incisivos y rápidos, que Ramón Gómez de la Serna. El genial inventor del Ramonismo, ha inventado también la biografía gregueriana, o ramoniana, compendio ingeniosísimo de anécdota y metáfora, hecha de rasgos tan sorprendentemen-

te definidores, que todo un pesado tono analítico y documentario no podría sustituir nunca las diez páginas de sus síntesis vivientes.

Sólo él posee el secreto de ese arte de saber extraer de lo simplemente anecdótico de cada personaje, aquello, justamente, que tiene un valor de definición, casi de cifra. Claro está que, para ello, es menester ver a los personajes y las circunstancias bajo la luz de sus enfoques de extraordinario director cinematográfico de la historia literaria.

La anécdota psico-biográfica, captada y contada por Ramón, cobra sentido trascendente; su alcance sugeridor va mucho más allá del caso; llega a lo recóndito del personaje y de su ambiente, poniéndolo en evidencia tal, que toda explicación es obvia.

Así estamos frente a esta galería de sus Nuevos Retratos Contemporáneos, cuyo primera serie apareció en 1941, y cuya tercera, de Novísimos, anuncia ya para en breve, completando el extenso y múltiple cuadro de la vida literaria del siglo, atestiguada por su propia actuación, de primer plano, testimoniada por "la fé notarial" de su experiencia directa frente al hombre, y confiada plenamente a su sapiencia, que "sabe los puntos neurálgicos que hay que tocar en cada figura y los secretos que es preciso revelar y todo lo que no merece la pena de decirse..." Gran sabiduría, si se piensa que, esto "que no vale la pena de decirse" es, precisamente, lo que suele llenar de lastre inútil y enfadoso tantos gruesos volúmenes biográficos, debidos a la pluma de ganso de los metódicos investigadores de vidas ajenas.

Con estos tres tomos — el tercero en ciernes — y los dos anteriores y afines: "Ismos", en el que hace comparecer a todas las figuras del arte innovado, desde Apollinaire a Picasso, pasando por Cocteau, y el otro, dedicado a historiar las veladas del célebre Café de Pombo, "la sagrada cripta" madrileña, sede de su Primado antiburgués, ya tenemos la completa y verídica visión — aún que casi increíble — de la vida intelectual de nuestro tiempo, este paradójico medio siglo atravesado y destrozado por las dos guerras más grandes de todos los siglos, como por dos diluvios," apres quoi tout recommence..." (Gide).

¡Qué considerable, asombrosa, abrumadora suma de trabajo literario, la de este escritor,

todo-escritor, consagrado a su oficio, hoy casi enclaustrado en su taller bonaerense, pero provisto de todos los más sutiles aparatos de captación de ondas mundiales, de registros de su invención, ultrasensibles — de modo que todo lo sabe y nadie puede engañarle...! Su fecundidad es tan vasta como su talento, y su talento tan infatigable como su fecundidad; ningún amanecer le sorprende — al abrir sus *maderas* — sin haber entregado al papel su labor de cada noche. La posteridad, único juez, se encargará de ir apartando los mayores de los menores, de entre la multitud de sus trabajos, que ya forman un pueblo; pero lo que puede asegurarse es que ninguno de ellos —ni el más chico — deja de admirar por la suprema maestría con que su ingenio maneja el riquísimo caudal de la lengua castellana, que en su estilo es instrumento maravilloso de exactitud y de colorido, de reciedumbre y de gracia, de fantasía y de sutileza. Ramón es, sin disputa, uno de los grandes clásicos del idioma. Y eso bastaría.

Y así se nos presenta una vez más, en este panorama de la vida literaria y artística del siglo que son sus Retratos Contemporáneos, retratos de Museo, es decir, definitivos, muchos de ellos, aún que sin haber *posado* el modelo, lo que es garantía de veracidad.

Además de sus centrales de París y Madrid, el autor, en sus muchas andanzas europeas, — ha podido “apuntarlos” directamente. Lo demás es de su intuición. Anotemos, propósito, que, siendo Ramón uno de los escritores más medularmente españoles, es también uno de los más internacionales de España.

Tan dado —como es notorio— al estímulo de todos los “ismos” surgidos entre ambas guerras, por cuanto ellos significan la inquietud y el movimiento mismo vital de todo arte — el no se acuartela, sin embargo, en ningún “ismo”, para juzgar a sus retratados. Una amplísima comprensión y simpatía son su norma. Nadie más libre, en su juicio sin prejuicios; y por tanto, más capaz de una estimativa múltiple y convivial, que abarca con igual admiración — y también con igual ironía... — épocas, modalidades, perfiles, desde la brumosa grandeza de semidios nórdico de Ibsen hasta la tertulia de trasbotica de aquel Madrid de fines del XIX, en el que

predominan los venerables Galdós, Echegaray y la Pardo Bazán; y desde los *complejos* “surrealistas” de Kafka o los histrionismos proféticos de Bernard Shaw, hasta la noble tristeza de Antonio Machado o el éxito transatlántico de Neruda...

Ironía también, dijimos; por que son necesarios, además, cierta secreta travesura de duende, y cierto donaire burlesco en el epíteto, de los que abunda el estilo goyesco de Ramón, para dar con la clave y el tono de ciertas figuras —oh, las zapatillas de Baroja...!— ni sublimes ni ridículas, sino, sólo acaso, “demasiado humanas”, en lo que eso supone de flaqueza y exige de sonrisa indulgente... Levantada, a veces, hasta el homenaje, emocional, otras, hasta la ternura, y otras, satírica, asimismo, hasta el semigrotesto, —según los casos,— pero nunca convencional ni predicadora, y sin compromisos, su pluma da, a cada cual, su cabal y singular sentido; y sus retratados viven —en su abigarrada galería de inmortales— con una autenticidad humana inescusable, la mi-sería y la grandeza de la vida literaria.

Z. F.

LA LLUVIA ESTIRA EL ALA, *poemas por Uruguay González Poggi*. — Editorial Letras. — 1946. — Montevideo.

“Serenos oros, ramas verdes” del poeta que se da en cauces naturales, como el arroyo que ama o el pájaro mañanero. Es en la letrilla humilde, sin tono intelectual, libre de todo ejercicio de trascendentalismo, donde González Poggi obtiene sus mejores conquistas:

“Darán vida y sollozo a mi cordero
la sal de tanto pájaro inocente”.

.
“Aprendieron los párpados
costumbres de las hojas
bajo las horas graves”.

El poema “Salmo” define a este poeta de árboles, caminos y alas, que invoca con bequeriano acento:

“Mineral coronilla, crespo aroma
sauces tan de mis ojos:
alto es el cielo y desgarrado y hondo
para nosotros”.

Uruguay González Poggi en "La Lluvia estira el ala" nos ofrece el panorama feliz de una poesía de raíces antiguas y eternas. Hay mucho de los líricos castellanos en su libro, pero muy elevado es el aporte del autor a quien el conocimiento de los clásicos, en vez de molestar, enriquece.

Los "serenos oros" y las "mamas verdes" que fueron también de Garcilaso de Lope, se comunican en la mocedad contemplativa y dinámica de González Poggi, que tiene ojos nuevos de poesía para nuestro campo.

El poeta es paisaje de luz y profundo meditador, arrancando graciosas espigas del lenguaje.

La serie de sonetos lo intelectualiza, por instantes, pero en estos ejercicios obtiene conquistas verdaderamente gratas.

Su poemario, como el de otra joven, Orfila Bardesio, revela que los cuadros de nuestra rica poesía no se agotan.

Ambos traen por distintos caminos y separados por radicales diferencias "un pecho abierto, un valle no pisado".

Juvenal Ortiz Saralegui.

JULIO CASAL MUÑOZ. — "La Expresión Inmóvil". — Edit. Atlántida. — Montevideo, 1946.

Joven, aparece profundo. Desde esa corriente que viene desde los linderos de la agoría y la muerte. Hacia sendas abismales va guiado por un aliento que piensa su dolor. Entre meditaciones y tiernas metafísicas nos dice su zozobra.

Enrique Casaravilla.

EN TORNO A UNA "FÁBULA DEL PEZ Y LA ESTRELLA", Editorial Losada. — Intervención en el Momento Español, el 3 de Julio de 1946.

Sí, estamos en torno a una "fábula del pez y de la estrella". Pero no es esto toda la revelación. Más que sobre un tema — éste — que resume la experiencia de un poeta, la de Antonio Aparicio, joven poeta español, peregrino, con cierta melancolía tan de los poetas de la entrañable España; más que sobre esta fábula que ahora nos calienta la

inteligencia desde las manos hasta la órbita, estamos sobre la otra: la increíble fábula que un día y otro nos está contando la propia realidad, que ya no sabemos hasta dónde nos ha de llevar...

Aquí, Montevideo, Uruguay, la América libre, la esperanza del mundo, la sustancia de la nueva medida y cultura que ha de enaltecer la criatura humana; hoy, año de la victoria, de la paz y de la alegría porque parece que con él inauguráramos un año reciente; nosotros, combatientes liberados, sangrados por la inmensa fe en la criatura con ángeles en la sangre, estamos reunidos en torno a un manojo de imágenes, para salvar al cuerpo de la imagen, de la iniquidad, una vez más. ¿Y hasta cuándo?

El desvarío de un momento incierto en la historia del gobierno de un país, cuando se pierde la brújula, pudo haber echado al abismo, toda una tradición de Caupolicanes y Lautaros, símbolos de la libertad y la redención. Chile, gran tierra, patria cantada por su nobleza por sus poetas, y admirada por todos los que la queremos en su largo paralelo y su profunda existencialidad; Chile, madre y padre de exilios y exilados, "asilo contra la opresión" como yergue su himno en donde ni la harta pobreza, ni el infortunio del oscuro sismo, ni la compleja desventura física en su penitencia de alturas solitarias y blancas y ateridas, han podido doblegar nunca su hidalguía — proverbio de su boca y de su frente, — hoy, trizada momentáneamente una ala de la rosa de sus vientos, estuvo a punto de lastimar el sol que madura las cumbres amanecidas.

¿Es Aparicio algún peligroso conspirador, destructor de pueblos, potencial humano superatómico capaz de vencer las duras fuerzas del servicio social tan recias para guardar lo que se proponen? ¿Es un hombre fuera de la ley, un asesino, un traidor a cualquier condición ya no a la humana? ¿De qué se le acusa; qué hay que vengar en él? ¡Explicadme!

No, nada de eso. Aparicio es un poeta delicado, armonioso, sencillo y sabio como es la naturaleza de la propia entraña popular de la que proviene; pleno de tenacidades angustiosas; reminiscente y sañudo; lleno de quereres solitarios para su desangrada madre patria; esforzándose en hacerse volador, pez

volador — como el de su fábula — para realizar su epifanía con la estrella en alguna perdida o ganada noche de este tiempo y tierra. Está lleno de esperares, dijo:

“Te esperé
no llegabas.
Te esperé por la sangre.
Galería incendiada
que conduce, cantando,
hacia el fin de la nada”.

Está lleno de recuerdos de *los más recuerdos*, de la España, que ha de “cuidar las rosas” y “olvidar las balas”; de “la noche de España”, de esa noche que lleva “el pecho herido mortalmente”; de las sombras de los hombres de España que murieron lejos de la patria y por los cuales “al sur de Europa, crecen llantos, mueren lirios”; de las pequeñas grandes cosas de España: de esa “lejána calle — de una ciudad remota — dónde no vive nadie”; de los que agonizan (¿La ciudad agoniza? ¿El sueño agoniza? “¿Quién agoniza a la orilla — oscura de las tabernas?” en Sevilla, mientras “la ciudad se reclina — contra sus torres de piedra”; y de ese Alcázar que “duerme — su sueño árabe — de piedra desterrada”, mientras la fábula — “leyenda aprisionada” — resucita un segundo “cuando la noche quiebra — cinturas y guitarras”... ¡Ah, y la reja, y la Giralda, y Caímen, la de las “manos de oliva”, y las hermanas, ah!

Todo está ahí, en él, sujeto a su cintura. Está deseado, pensado, querido. ¿Es este el delito? Tal vez.

Lleva su homenaje a todos los suyos que cayeron y se doblan, como flores, sus elegías; sus elegías que cantan a “la luz de Granada”. Y entonces, ya no más fábula, sí, *destierro* y esa su espera advertidora y nostálgica:

“Vendrá un día de razón, vendrá un hora de ventura real, desconocida,
que por alguna esquina de la vida
al fin descansará quien sufre ahora...”

“De luto el pez en aguas desoladas...”

sí, de luto por la injusticia humana que no sabemos ya cómo enumerar. Pero Antonio

no está solo. Como antes, como otras veces, como otros Antonios, como los siempre Antonios, aquí estamos con el poeta y su dignidad humana, ¡

Y a través de sus propios poemas ha de correr el río de nuestras manos juntas.

Jesualdo.

BATLLE, HEROE CIVIL. — Ediciones Tierra Firme. — Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

“Batlle, Héroe Civil”, el nuevo libro de Justino Zavala Muniz, presenta aspectos fundamentales, en lo literario y en lo político, para un análisis que aspire a ser certero.

El autor de las “Crónicas”, que fueron verdaderos sucesos de la literatura uruguaya por la dignidad con que enfrentaba a temas históricos o humanos; el escritor de teatro, manejando sobre el escenario, no la limitación de los personajes, sino su trascendencia social, las ciegas pasiones, el río de sus destinos de inagotables aguas, está nuevamente ahora en este libro político que aparece en Méjico, el primero de autor uruguayo que allá se publica, para proclamar a los pueblos de América la conciencia de su héroe, de nuestro Batlle.

Zavala Muniz sigue siendo el escritor de la tierra, de su tierra. De la mocedad surgió la caudalosa y fresca “Crónica de Muniz”, que venía de sus venas con el épico brillo de las lanzas criollas. Memorias del abuelo, recogidas en la casa paterna o en las veladas de Cerro Largo, por el niño que iba a prolongar esa estirpe, espiritualizándola.

Vinieron más tarde otros problemas a agitar su pluma: el de un crimen o el de la pulpería o el de los contrabandistas. La grandeza y la miseria del campo y de sus moradores azotados por los rigores de la soledad, la ignorancia, la miseria o el vicio, nos dieron capítulos o escenas teatrales de hondura singular. Era la tierra con su pulso amargo de ranchos y de seres, la tierra dominante siempre, de la que es incapaz de desprenderse Zavala Muniz, pues por ella vive y lucha como escritor y como ciudadano.

Pero, ¿por qué esas llagas de los hijos del campo? Formular la pregunta es incidir en el problema social. Y nadie mejor que Bat-

lle lo conoció y lo planteó, valientemente, en la más justa experiencia política.

Zavala Muniz, fiel a su tierra y a las soluciones que la redimirán, escribe el "Batlle, Héroe Civil". Acá no existe casi la biografía o está dada a grandes rasgos en la pequeña medida de un libro apenas de 250 páginas: el autor ha preferido andar por la conciencia del Maestro y con ella dialoga a través de su vida y de su muerte.

Entramos entonces en un pensamiento que es lucha tenaz contra la tiranía, luz de bondad y de comprensión de las necesidades humanas, y asistimos a la ascensión de Batlle a la más alta escena de la política nacional, operándose el proceso desde abajo a arriba, porque lo que lleva a Batlle al poder es, precisamente, su sentido cabal de la llanura. Crece entre las dificultades de su tiempo; enfrentando a las dictaduras y a todos los sensualismos de los que gobiernan en su juventud; y en la incesante forja de dotar a un partido tradicional, de una conciencia que fuera la negación de un cintillo. Porque esa fué su gran tarea: recoger el romántico aliento de la tradición colorada para darle un contenido ideológico basado en una organización partidaria genuinamente democrática.

Yo ando sobre este discurso de Zavala Muniz, entonando con tanta dignidad como fervor, donde no se es devoto del hombre por el hombre, sino de su conciencia trascendente y de su obra verdadera. Que a nadie mejor que a Batlle cabe aquéllo de que "obras son amores". Y en este discurso del político veo la entrega total del escritor a su tierra.

No escribe una novela, pero la novela está presente. No compone una escena, porque la escena es un pueblo con una época creada por un hombre. Prefirió dejar de lado las descripciones magníficas de otras crónicas anteriores, por la conjugación de un pensamiento. Pudo habernos dado más: tenía en sus manos al Uruguay semicolonial de principios del siglo tan atractivo para el novelista, con pintorescos gobernantes, duros terratenientes, periodistas románticos, gauchos curtidos por la intemperie de los azotes. No quiso distraerse en estos contornos que tal vez hubieran mermado la grandeza temática del libro.

Batlle recorre la disciplinada línea de desnudez de este discurso, porque es como el

trigo o el árbol o la cuchilla a los que no mutila el panorama circundante.

Y gracias a este libro recio pasará por América, ahora que su nombre es historia, para ejemplo de los otros pueblos hermanos que quedaron atrás en su despertar de progreso y de justicia.

Juvenal Ortiz Saralegui.

"NUESTRO TIEMPO Y EL ARTE", por
Romualdo Brughetti.

Editorial Poseidón, de Buenos Aires, publicó en su serie Colección de Ensayos, el libro de Romualdo Brughetti intitulado "Nuestro Tiempo y el Arte", que reafirma una personalidad crítica en plena maduración, anticipada en obras de la enjundia de "Descontento Creador", "De la Joven Pintura Rioplatense", "Ramón Gómez Cornet" y otros ensayos.

Espíritu humanista el de Brughetti, centrada su inquietud en la hora calcinada de nuestro tiempo, otea el acaecer de los hechos fundamentales y, desde las superficies aparentes, cava, con torturada indagación, las zonas de las raíces y de las esencias.

Desde las múltiples ventanas de su mirador, que abre, preferentemente, hacia los vívidos paisajes de las artes plásticas y literarias, el autor ensaya alcanzar las dimensiones integrales del proceso estético, incursionando por momentos, siempre con acierto, en las estructuras económico-sociales que lo comprenden.

Crítica valorativa la suya, de juiciosas y ordenadas puntualizaciones, constituye un serio aporte a la revisión estimativa de la historia plástica y literaria rioplatense, sin que la estructuración cerebral del ensayo alcance a ocultar el corazón postulante que pulsa en cada página, urgiendo a la responsabilidad creadora de nuestros plásticos la búsqueda de ese arte inédito aún, por el que los problemas locales de nuestro hombre americano se expresen estéticamente en realizaciones de signo universal.

En este libro que es, a un tiempo, de fino poeta y agudo analista, "los problemas de la estética", lejos de estar equivocadamente abstraídos de su humana raíz, tropiezan a cada paso con los quehaceres angustiosos cuanto esperanzados del mundo contemporáneo, en

justa y esencial integración de los problemas vivos del hombre.

Es un libro de polémica que invita a la polémica; un libro fermental, con cuyos postulados y conclusiones puede a veces disentirse; pero en todo caso elaborado sobre la base de una indiscutible honestidad intelectual, de seria y copiosa información y sazonado juicio.

A pesar de su rigor de examen y su severa línea apreciativa, o, mejor sería decir, precisamente por eso, es un libro de aliento afirmativo y juvenil, útil para ubicar ya habidas experiencias e indicador sagaz de insinuados derroteros.

La primera parte del ensayo, que conserva en un conjunto una difícil unidad esencial, apunta la tesis, que juzgamos exacta, de que la cuestión estética va ínsita en el proceso histórico, y su jerarquización no depende únicamente de su perfeccionamiento específico, sino también, y ante todo en el tiempo, de la jerarquización histórica de los otros elementos integrales de una cultura: los económicos, los sociales y los políticos. El arte autóctono que postula con toda justicia el autor, devendrá, en efecto, a medida que el desarrollo histórico de nuestra América vaya quemando etapas hacia la materialización de sus posibilidades, ahora en potencia pero en notoria fase de despertar y crecimiento. Con la consagración de la independencia económica y política de nuestras naciones latinoamericanas devendrán formas sociales más típicas a la vez que más a tono con las posibilidades universales del progreso; con lo que la estética latinoamericana brotará como árbol lógico y natural de ese terreno, ahora esperanzado, de lo porvenir.

Mientras tanto, las inquietudes analíticas como éstas que trae el denso libro de Brughetti cumplen, sin duda, una alta misión constructiva, clarificando y orientando el planteamiento y la solución de fundamentales problemas. Es en este enfoque realista del amplio y complejo tema que trata donde reside, a mi juicio, la novedad más auspiciosa del presente ensayo respecto a los suyos anteriores, por la que el autor busca con éxito centrarse en lo sociológico para la más honda y veraz comprensión del fenómeno estético.

Una segunda parte del volumen, que com-

prende notas y "notículas" de crítica literaria, ligadas sostenidamente por unidad de sentido, comprendía aspectos salientes de la inquietud argentina, que a veces abarca la uruguaya y la continental, manifestada hasta 1940, analizada con severo y, a la vez, fino espíritu catador de las esencias.

Un libro, en suma, que confirma los promisorios estudios precedentes de su autor y perfila una recia personalidad crítica en las letras rioplatenses.

Darwin Peluffo Beisso.

CANTO DE AMOR, por Carlos Rodríguez-Pintos. — Impresora Uruguaya.

La consideración de intenciones, circunstancias, militancias y otras interferencias extra-artísticas vicia tan frecuentemente el juicio que suscita en nosotros la mayor parte de la poesía actual, que —vergüenza es decirlo y forzoso confesarlo— cuando nos encontramos ante un puro objeto poético, una dichosa estructura que tiene al arte como razón primordial, se nos vuelve escaso el lenguaje valorativo y tememos usar vocablos sin frescura — por el mal uso que de ellos se hace abundantemente— para la merecida alabanza.

De esas obras de arte tan poco habituales en nuestro medio y en todos los medios, es el "Canto de Amor" de Carlos Rodríguez-Pintos. Cuando, como en los casos antes citados, el crítico tiene mucho que decir, otro tanto que interpretar y un mucho más que justificar, mal andan las cosas. Ante el "Canto de Amor", contrariamente, el crítico se convierte en lector lleno de reverencia y piensa que, más que sus propias palabras, el reflejo adecuado a las veinte octavas reales —reales por realeza artística y realidad poética— que integran este alto poema, sería el de un puro espejo que nada añadiese a la entidad del poema mismo.

Mas como toda obra bella es lección, y tan faltos de esta clase de lecciones andamos, se hace necesario romper la tranquila superficie contemplativa para dejar constancia del contenido de este bellissimo poema, ya que dar en palabras la esencia de su forma es imposible.

En este "Canto" la motivación conmovedora se encuentra altivamente revestida, poderosamente revestida por un hábito austero: y aquí una palabra vuelve a tomar doble significado. El hábito suntuoso de la forma difícil envuelve la emoción y el hábito ascético de la voluntad disciplinada vuelve categórica la experiencia vital hasta dejarla ceñida a lo que ya es sólo poesía, desnudez perfecta del objeto de belleza que vale por su propia intemporalidad. Bien dice el autor en uno de los más felices momentos de su poema:

"No haya cuartel a la furtiva holganza
Ni blando arrimo al defendido cardo"

lo cual nos recuerda aquel admirable endecasílabo de Valéry que quisiéramos ver, cada día más, como síntesis del postulado para una estética severa presidiendo la labor de todos los poetas y los artistas:

"L'insecte net gratte la sécheresse"

En otro lugar dice Carlos Rodríguez-Pintos:

"A regalado ardor duro sustento"

y este es el módulo verdadero sobre el cuál el poeta ha concebido y realizado su poema, en el que cada imagen nacida en carne viva y dentro de un proceso herido por las interrogantes más dramáticas y universales del hombre ante su destino de vida, amor y muerte, son dispuestas, con voluntad de diamante, como símbolo heráldico: en un tapiz donde reina la suave figura de la Dama. Así como en la pintura del Pisanello una flor conmemora un linaje, un escudo, una batalla, una armadura o la luna el heroísmo o la santidad —todo ello *sirviendo* a la efigie central para darle perfil imperecedero y ganando la batalla de la heráldica inmutable contra la expresión cambiante— en este "Canto de Amor" se percibe un tremendo contenido experiencial sin el auxilio de confesión alguna, sin la facilidad de ninguna concesión a lo transitorio.

La riqueza poética sale de este proceso aún más opulenta:

"En verde mocedad duerme el Verano
Y tiende Otoño al sol su ricahombría;
Con fábula de nube o de manzano
Acuna Abril dorada artesanía.

Véngame el sueño, Amiga, por tu mano
Y apague al fin esta codicia mía:
Más antes pueda del callado lecho
Su vendimia de Amor decir el pecho."

La voluntad rendida de amor, pareja a la de los platónicos poetas de la alta Edad Media, cobra en el poeta maduro y cumplido el brillo y la esfericidad de la poesía de los siglos de oro.

Todo ello por virtud del duro ejercicio que significa someter los ya plenos valores de una condición poética tan rica como lo es la del autor de "Canto de Amor" a la humildad de la búsqueda del verbo justo, a la infinita paciencia que es el arte, al "ostinato rigore" por medio del cual lo informe se vuelve cosa formulada.

Hemos hablado de la lección de este "Canto"; que su música ya tiende melodía las páginas clarísimas en las cuales ha tomado vida perdurable.

Giselda Zuni.

FRONDA SUMERGIDA, por Paulina Medeiros. — Biblioteca "Alfar".

Paulina Medeiros, autora de numerosas piezas teatrales que no han alcanzado todavía la difusión a que son merecedoras, es también una ferviente cultora del género narrativo y de la poesía lírica. Tras una dilatada pausa poética, la autora ha congregado sus últimos poemas, selváticos y sazonados, fruto de una inspiración fluyente y caudalosa, en el denso y sugestivo libro "Fronda sumergida", título que nos evoca el delicado mundo sonoro del ilustre Debussy.

La creadora de este valioso libro, se expresa en imágenes y alegorías que trasuntan las ricas potencias de su afinada subjetividad. El sentido de los poemas es velado con metáforas y el nudo temático no siempre es perceptible.

Como la mayoría de los poetas rioplatenses de las nuevas promociones, la autora renuncia a la "anécdota", proscribiendo el argumento y diluye la esencia racional de sus creaciones tras los hallazgos verbales y las sutiles analogías. Prima en estos poemas lo instantáneo, la feliz ocurrencia que aspira a traducir cambiante y trabajosos estados de ánimo. El filósofo y ensayista anglo-español

Jorge Santayana ha definido estas propensiones de la poesía moderna, visiblemente proyectada hacia la trémula expresión de sensaciones desligadas que no traducen una orgánica concepción del mundo.

La "enumeración caótica" a que se refiere Hoslitz, también suele hacerse presente en el estilo poético de nuestro tiempo, estilo que resurge con lozanía en este considerable libro.

Un estilo ágil y nervioso, que se dijera regido por felices impulsos, es perceptible en la mayoría de estos poemas que se inscriben dentro de una tendencia que conjuga alucinación y realismo. Cabe observar asimismo que el amplio vocabulario de la autora suele depararle a veces imágenes de dudoso gusto. Vocablos como "descamado", "coágulo" y "llaga" pueden hacer que el tono poético sufra caídas. Por otra parte, la adjetivación es canjeable, vale decir, no siempre asume carácter de necesidad, ni rehuye lo gratuito. Abundan elementos aluvionales en estas logradas páginas, donde la admiración del lector subraya excelencias de la más diversa naturaleza.

Diestra en la expresión de las más sutiles asociaciones, la autora abre las compuertas de la subconciencia creadora y rehusa poner en movimiento las potencias analíticas que a menudo traban el impulso poético.

"Fronda sumergida" es un bello y emotivo libro que sitúa a Medeiros en lugar destacado dentro de la moderna lírica uruguaya.

Carlos Mastronardi.

"VIAJE, DUELO Y PERDICION", por *Rafael Dieste.*

Para quienes lo dudasen y para quienes lo ignorasen o temiesen, pues todo es posible, acaba Rafael Dieste de dar una prueba definitiva de su talento.

En la Editorial Atlántida y con un buen gusto y un sentido de la medida que cumplen a un escritor de su calidad, acaba de aparecer su libro "Viaje, Duelo y Perdición", cuyo título comprenderá mejor el lector cuando advierta que se trata de tres obras tituladas por separado "Viaje y Fin de don Frontán", "Duelo de Máscaras" y "La Perdición de Doña Luparia".

Había aparecido la primera en Galicia, en

1930 editada por A. Cuadrado, con una excelente portada de Maside y en una edición encantadora por su decoro y su falta de pretensiones; las otras dos formaban parte de un tomo de "Farsas" publicado en Madrid en 1934. Desde hace varios años los amigos del autor veníamos insistiendo en la necesidad de reeditar estas y otras obras, pues los ejemplares en nuestro poder se habían perdido con el resto de nuestros libros y otros bienes igualmentepreciados al producirse la trágica desbandada de febrero de 1939; pero Dieste, contra nuestro parecer, consideraba imprescindible hacer una profunda revisión y hasta reelaboración de sus obras de teatros antes de tornar a poner su nombre al frente de las mismas; no en balde habían pasado muchas cosas desde su primera aparición y no en balde había meditado una y otra vez en los problemas, dichos y hechos de aquellos personajes forjados al fuego de sus años juveniles. Por fin, con ese reposo apasionado propio de su temperamento dicha reelaboración fué llevada a feliz término y ahora nos encontramos con la sorpresa —un tanto temida, digámoslo en honor de la sinceridad— de unas obras totalmente nuevas y de unos personajes conocidos desde hace años, pero más maduros, más hondos, más adentrados en sus propios recovecos y perplejidades.

Nada hay en ellos que antes no hubiésemos podido adivinar al trasluz de sus palabras, de sus acciones, de sus dudas, humildades y altanerías; pero ahora, como una orquesta a la que se hubiesen añadido muchos nuevos instrumentos sin cambiar el tema de la partitura, palabras, actos, ademanes y hasta silencios adquieren un volumen, una resonancia y una fuerza sobrecogedora. Dieste nos había dado en sus obras precedentes, sin excluir las ahora reelaboradas, muestras inequívocas de ser uno de los talentos más destacados de las letras hispanas del momento; pero desde hoy podemos decir mucho más a su propósito: podemos decir —y el decirlo es cosa grave— que Rafael Dieste ha alcanzado una plenitud de forma y expresión teatrales sin posible parangón desde la Edad de Oro acá. Si esto no es reconocido y proclamado por la crítica en general, cosa que nosotros seríamos los primeros en lamentar (pues una de dos: o sería indicio de una terrible desolación mental, de una total incapacidad para

ejercitar los dones de la inteligencia, o de una mala fe no menos terrible), permítanme los lectores de estos breves renglones asumir el honor y la responsabilidad de hacerlo constar sin vacilación alguna. El lenguaje que campea en estas obras recién aparecidas sólo puede compararse con el de ingenios como Calderón, Quevedo, Góngora, Gracián, y por lo que se refiere al dominio de la escena cuanto aquí podamos decir, dados los límites de esta breve noticia, resultará torpe, desmañado. Dieste dedicó muchos años al estudio de la técnica teatral y ejercitó todas sus dotes de escritor y escenificador siempre que se le ha brindado la ocasión —y éstas fueron varias— y por esto su teatro ofrece una solidez, un dinamismo, una riqueza de recursos plásticos, dialécticos y emotivos realmente asombrosa. En el “Frontán”, escena VI, donde aparecen frente a frente los personajes de guiñol, el público de la romería y hasta los actores —y entre ellos Don Frontán empeñado en provocar la ira de la multitud y ser ultrajado por ella para salir de nuevo, rehecho, de entre sus manos o sucumbir a cambio de la salvación de su alma—, el talento escénico de Rafael Dieste hubiera asombrado a cualquier genio de la escena universal, desde Esquilo a Shakespeare.

Nada más lejos de ese teatro bobalicón y empalagoso que se denomina lírico con unción beatífica por los snobs, que este teatro de Dieste. Sin embargo, no hay en él además ni frase que, pese a su rigor, a su subordinación a las exigencias totales de la obra y de la escena, no estén atirantados por un lirismo y por un vigor emotivo que a veces amenazan estallar, como una nube de tormenta, en repentinos relámpagos de angustia, alegría y congoja, según los casos. En sus escenas no hay un punto muerto, no hay una cuerda floja, no hay una palabra que no irradie su propio fuego. La lengua española es en la obra de este escritor un instrumento tan acabado, tan diáfano, ágil y varonil como lo ha sido en los momentos de sus máximas glorias. Como otro gran gallego, Don Ramón del Valle Inclán, gran amigo del autor de este libro, Rafael Dieste lanza a los castellanos de pura cepa un guante de desafío. Sus palabras y sus giros, de una precisión matemática y de una concisión insuperable, se cruzan en el punto más vivo de la acción dramática como hojas de espa-

das fulgurantes manejadas por brazos varoniles y seguros. Si alguien desea saber lo que nuestra lengua puede dar de sí en cuanto a dones estéticos y a posibilidades expresivas encontrará en “Viaje, Duelo y Perdición” uno de los mejores ejemplos de que echar mano.

José Otero Espasandín.

LA CABELLERA OSCURA. — *Clara Silva.*
— *Premio Nacional de Poesía.* — *Editorial Nova.* — *Buenos Aires.*

Clara Silva va por la poesía, dándonos la sangre de su mensaje. Llega, en sus brazos, su bosque y su mar: la realidad de la tierra y del agua. Desde ese rostro nos habla. Así logra poemas de la calidad de “La Cabellera Oscura”, “Retrato” y otros. Sin embargo, en el poema fino y sometido al más exigente análisis, sobre la propia espada perfecta surge un rumor de sueño. Sobre el filo, hiriéndose, que éso es lo bello, amanecen lámparas de paloma. Y de esa luz de mundo y de misterio, nace Clara Silva. Escribe por un mandato que la lleva por caminos de equilibrio, segura de su victoria, pero vé la verdad hundido el rostro en penumbras.

Sólo para ella pudo haber dicho Julio Supervielle: “Ud. conoce el arte de extraer luces del espesor tenebroso y Ud. alcanza la grandeza sin esfuerzo, con un paso de leona”.

Guillermo de Torre, frente a su obra, pregunta: “¿de qué hontanares nocturnos brota esta voz insospechada, surcada por vientos de intensa pasión, pero al mismo tiempo, diestra en sofrenarse, tendida sensualmente hacia la vida, más también replegada en sombras de meditación, sobre los misterios últimos del alma?”

La vemos levantarse de los hontanares de la creación, subiendo desde ella misma, sin memoria de otros, sostenida en su tránsito de realidad y fantasma.

J. J. C.

MANUELA SAENZ, LA LIBERTADORA
DEL LIBERTADOR, *por Alfonso Rumazo González, Almendros y Nieto, Editores, Buenos Aires, (2da. Ed.).*

El Dr. Alfonso Rumazo González, figura prestigiosa de la intelectualidad ecuatoriana y diplomático de su país en Montevideo, es una personalidad de sobresalientes facetas.

Escritor y conferencista, poeta y crítico de arte, sobre todo del que finca sus raíces en la Gran Colombia, nos brinda "La Libertadora del Libertador", biografía de la vida de Manuelita Sáenz, poco conocida en el Río de la Plata, en la segunda edición publicada en Buenos Aires el año pasado.

Dudo haber leído en los últimos tiempos una obra, dentro del género biográfico, de tanta jerarquía. Anoto, a vuelo de pájaro, las siguientes virtudes: lenguaje insuperable, análisis certero de época, veracidad histórica, novelación equilibrada en todo el esquema del libro. La historia se embellece en manos de este escritor que poetiza tiempos y protagonistas. ¡Qué telones levanta para el amor de Bolívar y Manuelita! El héroe encuentra su correspondiente en esa mujer de gesta que le acompaña en las horas dulces y en las amargas, y que no es una sombra a su lado, sino una radiante luz. Las batallas y los salones sociales, las victorias políticas y militares y las derrotas, las cartas apasionadas y los silencios, son memorias que Rumazo combina a maravilla agregando a su feliz prosa citas que no molestan y que por el contrario despiertan un mayor interés temático.

Nos explicamos así el éxito de "La Libertadora del Libertador" en todo el continente y especialmente en las patrias de Bolívar.

Fascinante, Manuelita Sáenz "caballeresa del sol" o "reina de la Magdalena" es recreada por Rumazo, que rinde el mejor de los homenajes a la gran quiteña, ligada por las ataduras del amor y de la leal colaboración, al héroe de América del Sur.

Juvenal Ortiz Saralegui.

ACORDEON MARINERO, de Gastón Figueira. (Edición fuera de comercio).

Con esa imponderable agilidad de los auténticos creadores (andan cercanos, todavía, los ejemplos de García Lorca y Neruda en su cambiante ciclo evolutivo) Gastón Figueira nos acerca su "ACORDEON MARINERO".

Su evolución hacia las más modernas tendencias líricas de la hora conservándose en su línea serena, íntima y humanística de an-

teriores libros, es la primer sorpresa y no la única por cierto, del lector avezado en la poética figueriana. Aparentemente, todo ha cambiado en esta firme y novedosa presencia que rebasan los versos de "ACORDEON MARINERO"; mas el río encendido de su canto no se aparta un ápice de las familiares características del estilo, presentes aquí una vez más. Si hay "algo" que cambia de aspecto, renovándose, la raíz nutricia, la llama ardiente y vital, permanecen intactas. Sólo un auténtico creador, repito, dueño ya de su destino tremendo, (estoy pensando, mientras escribo, en ese viejo magnífico que es Joaquín Torres García), puede pasar intacto por la prueba flamígera...

Su metáfora es desnuda y dice, ciertamente, lo que quiere afirmar. A veces, el poeta emplea una verdadera sucesión de imágenes para asentar, complementándolo, el sentido de su palabra:

"las flores del empapelado,
esas flores que cien veces has contado";
"la soledad que viene de los aviones náufragos,
la soledad que viene de los violines rotos,
la soledad que viene de los jacintos ametrallados..."

Su verso puede alcanzar, así, un tono monótono que lo hace más afirmativo en sus crecientes.

La humanidad franciscana de Figueira se transparenta en bellos poemas de actualísimo sentido humano o en esas citas entrañables a las cosas menudas y cotidianas. Retratos o esbozos de tierna melancolía, en los que lo sensual podría decirse que hace exacto "pendant" con la nostalgia, los recuerdos, el sueño...

"Tu retrato de niña, en una mesa,
avergonzado se tapó la cara".
"Destrozaron tu pecho, soldado solo.
Tu reloj
late aún..."

En lo meramente formal, "ACORDEON MARINERO" realiza, también, diversas innovaciones. Citemos, de paso, ese evocador "neblina", usado como adjetivo, y el no menos poético plural de sus "Bagdades":
"Neblina beatitud entre el mundo y mis ojos".
"luminosas y mágicas Bagdades".

Además de acertadas combinaciones métricas, interrumpidas, de a ratos, por un ver-

so irregular, que confiere mayor carácter, si cabe, a la moderna expresión lírica del poema, se encuentran algunos sonetos dispersos, en los que campea la afinada belleza y, aún, cierto aristocratismo presente en obras anteriores. (Digo "aristocracia" en su cabal sentido de selección y calidad).

En plena madurez intelectual, Gastón Figueira, figura familiar en los claros caminos de América, nos alcanza una grata y sorprendente lección de su finísimo temperamento.

José Lucas.

LA MANO DEL ANGEL, de Concepción Silva Belinzón.

Leyendo este libro de Concepción Silva Belinzón, criatura de malva y cerrazón y duende, (escribo *duende* en la más pura acepción lorqueana), uno se siente tentado a indagar porque clausuras de afinado perfeccionamiento anduvo su anterior producción poética para brindarnos ahora el agua plena de su canto. Como lo dice hoy ella misma: "ya el sonido arranqué de la corriente y puedo atar sus limpios cervatillos..."

Cuando el poema, liberado, de los avíos transitorios del verso común, alcanza su exacto lenguaje de clave; cuando cada imagen transita ya su propio mundo de sugestión y símbolos; cuando, para penetrarla, es necesario apelar —más que a las vías de los sentidos o del vulgar entendimiento— a las vigiliass de la intuición y el sueño; recién entonces compréndese, alborozadamente, que se está frente a un auténtico estado de poesía. Tal el caso de Concepción Silva Belinzón.

Jules Supervielle define en acertados trazos el clima peculiar en que se desenvuelve la lengua, el idioma particularísimo de este libro —tan caro, sin duda, a su poesía de sueños— cuando dice:

"Il arrive que nous comprenons pas très bien ce qu'elle signifie mais peu nous importe, cette voix pénètre avec mémoire et s'en ampare.

O merveille: vos vers difficiles nous perè-trent facilement, sans la moindre dialectique ils nous persuadent."

Y lo que es más interesante en este caso de poesía entrañable es que la fronda, (en

la cual se rectrae y oscurece la imagen y su sentido) no atenta nunca contra la fuerza expresiva del pensamiento. La esencia mística —de "Saulo no Temas", por ejemplo,— el drama ardiente del mundo y sus criaturas animadas o inmóviles, la angélica ternura de un espíritu cabalmente humano, fluyen y se expanden con natural vigor.

La primera obra de la autora "El Regreso de la Samaritana" fué un acertado premio impresión del Ministerio de Instrucción Pública en 1943 y ambas, primorosamente editadas por la Revista "MERIDION" llevan finas ilustraciones del artista Barreira, así como una expresiva cabeza de la poetisa, criatura noble y verdaderamente tocada por "la mano del ángel".

José Lucas.

CANTO A ROOSEVELT, poema por Juvenal Ortiz Saralegui — Editorial Amauta — B. Aires.

Es indudable —decía alguien en una rueda donde se discutía— es indudable que "ni siquiera" los poetas nacen esporádicamente como los hongos; y que cada uno de ellos, por consiguiente, debe tener su raíz en algún sitio...

Estas palabras vienen a mi memoria al iniciar este comentario sobre un poeta, precisamente porque la crítica juiciosa hace tiempo que ha hurgado para encontrarle su antecedente obligado y ya que no abuelos con sus nombres respectivos y datos precisos y legales, le ha concedido una genealogía especial en la cual esos abuelos se registran en adjetivos. Esos abuelos, siempre al decir de esa crítica juiciosa, son los "intimistas". Naturalmente que, como todas las clasificaciones, ésta también contrae o ensancha sus límites de acuerdo a leyes que son privativas de cada juez que, en éste caso, puede serlo cada lector reaccionando de acuerdo a su sensibilidad respectiva; y así el poeta de quien conversamos ahora, aún con la voz mesurada, grave de su intimismo, puede hasta a trocar en lanza el nardo; en gesto rebelde la confesión sumisa; en llama el contenido ardor de su mística. Se libera así, por su propio impulso natural e indudablemente desprendido de toda preocupación ulterior al instan-

te de la creación, de esa pretendida disciplina conque según sus clasificadores, debía encauzar su verbo. El río, entonces, invade campos distintos. La severidad clasificadora (una severidad de entomólogo) que le había dado un número en el casillero, no tiene nada que hacer en estos casos. El poeta, pese a su intimismo, a su mesura (Ortiz Saralegui no tiene o no le conocemos por lo menos, ningún gesto desarticulado ni quiebra jamás en ángulos su voz de abate) abre de pronto una ventana a la noche y sabe decir su preocupación de ciudadano lo mismo que dice en voz baja su angustia de hombre. Recuerdo aún cómo, en aquella rueda discutidora a que hice referencia al principio, se pretendía hacer una alianza entre todos los elementos que integran el llamado erróneamente "cuadro romántico", con el intimismo poético; y allí aparecieron las lágrimas de Abelardo, las lunas de Pierrot, el balazo de Werther, la hetiquez exhalando sus últimos suspiros al pie del muro sin puertas... Nada de esto, sin embargo, más lejos de la poética de Ortiz.

Su intimismo, por lo pronto, no ha necesitado ninguna de esas manifestaciones pseudo-románticas. No es tampoco un soliloquio hamletiano ni una divagación agustiniana con vistas a la eternidad del alma, sino simple y puramente la conversación de un ciudadano de todos los días, puesto frente a la vida de estos tiempos y respondiéndose a sí mismo, en lo posible.

Es un hombre que hace florecer en los tiestos del balcón de su domus o en la esquina más sombría de su huerto, en el hueco de sus manos inclusive, unas milagrosas, sencillas flores que van a adornar la cabeza de un ángel que ha dormido para siempre, el borde de un retrato, los pies de un niño que corre, las horas del sol y de la niebla; y que perfumen y son cosa viva.

Esas fueron las flores de: "La rama ardiente", "Las dos niñas", "Flor cerrada". Ahora, de pronto, se nos aparece con una tea encendida; ya no florecen, al parecer ni sus manos tendidas, ni el rincón del huerto. Su grito a las estrellas viene estridente como una clarinada; la elegía y la balada se hacen himno; es el pacífico ciudadano dejando el fuego del hogar para engrosar las filas en la batalla. Empero: ha dejado Ortiz por eso su "modo"? Debajo del grito se siente la rien-

da como, debajo de la flor estaba la raíz del grito. El himno se levanta sin inflada elocuencia, con un parsimonioso ritmo al cual estábamos acostumbrados; el oleaje sube y se extiende en la playa asordinandose como la orquesta bajo la experta batuta:

"Cae un árbol, el más robusto
cae un árbol en el mar.
Cae un pájaro en el bosque,
cae un pájaro..."

Todo el libro (muy bien presentado, por otra parte, y con una hermosa carátula de Adolfo Pastor) indica en el poeta una preocupación de ciudadano del mundo frente a la tremenda tormenta; una rebeldía frente a la injusticia. Y todo el libro, pese a lo elegíaco de algunos de sus poemas, no es más que un canto de esperanza por un mundo mejor, la seguridad del triunfo de la democracia sobre las hordas de la barbarie desatadas. Todo el libro adquiere, en general, un profundo sentido premonitorio que puede sintetizarse en el poema que cierra el libro:

"Que la paz sea muralla, sea bandera,
preludio de salitres y trigos y ganados.
Un florecer de industrias como de primavera
y en la casa del hombre haya aromas de
prados".

Selva Márquez.

CORAZON Y LOBO (*Poemas en Prosa*) —
Elía Gil Salguero. — Editorial Independencia. — Montevideo.

Con la frescura de los recuerdos de infancia — tiernos y sensibles — están escritos estos poemas en prosa, unidos por un mismo tema y una sinceridad que no teme desnudarse.

Los menudos hechos, los detalles triviales, se humanizan y elevan. ¿Cómo no evocar leyéndolos, aquella ingenua elegía de Juan Ramón? Aquel Platero del trotecillo alegre que parece que reía, rodeado de ángeles adolescentes.

Pequeño mundo en el que cabe la exaltación poética y donde se perciben nítidamente los sueños y juegos de los niños.

Así no los dice, dulcemente, Elía Gil Salguero: 'Fueron aquellos lejanos años, los que hoy vienen con puñados de florecitas silvestres a darle esta húmeda emoción a mi voz...

este tacto de pétalo a los manos que te acarician, este perfume puro y simple, al recuerdo...

Dichosa condición la del poeta que no olvida sus primeras experiencias en la isla radiante de la infancia y ofrece como Elía "un puñado de florecitas silvestres", humildes, puras, tiernamente humanas. Así por el camino del amor y de la simplicidad, nos encontramos ante un libro saludable, cuyos frutos saben a universalidad constante y a perenne belleza.

Felipe Novoa.

AFORISMOS DE LA LIBERTAD — PARTIDA NOBLE. — *Por Luis Gil Salguero.*
— *Editorial Letras, Montevideo 1946.*

El pensador que hay en Luis Gil Salguero nos hizo recientemente la entrega de dos libros que compilan sus meditaciones correspondientes al período 1934-1937.

En el vasto pensamiento de ambos libros y en la universalidad de los temas que ellos abarcan, Gil Salguero escribe los aforismos más hermosos, graves y tiernos. Con él y con su diáfana sensibilidad creemos que "nunca ha cantado la razón" porque "lo bello no puede determinarse desde la esfera del concepto".

Lejos de sus disciplinas filosóficas como para ahondar un comentario, nos queda del río de su labor profunda una orilla de voces verdaderas, fieles a la libertad.

J. O. S.

MAPA DE LA POESÍA NEGRA AMERICANA, *por Emilio Ballagas.* — *Buenos Aires, 1946.* — *Edit. Pleamar.*

Es esta la más completa y selecta antología de la rica e interesante poesía a que está consagrada. Además de casi todos los países hispanoparlantes de América, figuran autores de Estados Unidos y una muestra del Brasil. Asimismo, poesías de motivo negro escritas por españoles (Lope de Vega, Simón Aguado, Góngora, Unamuno, García Lorca, Alberti). Este "mapa" pone frente a nuestros ojos la alegría, la tristeza, la lucha, la gracia, la psicología integral del negro, ex-

presada en el sortilegio poético. Valorando todo lo que significa, no sólo como esfuerzo de búsqueda, sino también como criterio selectivo, un único reproche podríamos hacerle, y es que el Brasil no está representado con la necesaria amplitud, pues recordamos que Raúl Bopp, Murillo Araújo y R. Camargo Guarnieri — entre otros — han escrito excelentes poemas negros. Pero, si la actual poesía brasileña es desconocida en el Plata, ¿no es lógico que en Cuba — donde esta antología fué organizada — haya tal gran dificultad en obtener esos poemas?

El admirable y muy criterioso prólogo que Ballagas ha escrito para su obra, constituye una óptima iniciación en la lectura de esta "suma de poesía afroamericana, cuyo rasgo más distintivo es el de ser un arte de relación, poesía negra con referencia blanca, o poesía de blancos referida al negro y a su peculiaridad americana", en la que figuran, entre otros, los estadounidenses W. Whitman, Langston Hughes, los mexicanos José Juan Tablada y Sor Juana Inés de la Cruz, los centroamericanos Demetrio Korsi, Darío, Max Jiménez, un grupo muy nutrido de cubanos del siglo XIX y de la época actual; los dominicanos Manuel de Cabral y Tomás Hernández Franco, los haitianos Pierre Moravia, Jacques Roumain, Oswald Durand y Louis Borno, los venezolanos Manuel F. Rugeles, Eloy Blanco y Rodríguez Cárdenas, los ecuatorianos Abel Romeo Castillo, Carrera Andrade y Adalberto Ortiz, los uruguayos Ildefonso Pereda Valdés y Gastón Figueira; los argentinos José Hernández, Luis Cané, Blomberg... Y Puerto Rico, Colombia, Jamaica y la Guayana Francesa.

Dos palabras acerca del antologista: Emilio Ballagas, conocido sobre todo por sus poemas negros — que lo ubican junto a Guillén, pese a todos sus rasgos diferenciales — es igualmente auténtico en sus otros poemas, de un subjetivismo denso y sutil, tales como "Júbilo y fuga" (en cuyo prólogo afirma Marinello que fué Juan Ramón Jiménez quien trajo los ángeles a la poesía contemporánea), "Elegía sin nombre", "Sabor eterno", "Nocturno y elegía", "Nuestra Señora del Mar", obras — casi todas — de edición limitada, "hors commerce", impresas con exquisita pulcritud. Es asimismo, un ensayista de depurada cultura, como lo demuestran sus pá-

ginas acerca de los movimientos literarios de vanguardia, de Tagore, del goguismo.

Gastón Figueira.

LOS PECHOS NUBLADOS, poemas de Alejandro Laureiro.

Bajo el signo de la "Biblioteca ALFAR" aparece "Los Pechos Nublados" de Alejandro Laureiro, libro premiado por el Ministerio de Instrucción Pública.

A la voz de este poeta se asoma un resplandor de la clásica poesía española. Quedo lo lleva por su tiempo y le da su antiguo jardín, para que él siembre su otoño. Un otoño suyo, nuevo en su música y en su aire.

Laureiro ama lo nuevo y con su propio acento nos trae a veces memorias de grandes poetas contemporáneos, pero siempre anda con su "clavo y su metro" clareando los salones "de sus acumulados, vertos días"...

Supervielle dice, en una bella y emocionante carta, que hay que agradecer el acento áspero y melancólico de este poeta, porque ninguno de sus poemas nos deja indiferentes y a cada nueva confrontación ganan en riqueza e intensidad.

"Gracias también, querido poeta y amigo — dice el maestro de "Bosque sin Horas" — por vuestra conmovedora dedicatoria, pues bien sabéis cuánto vuestra personalidad me es querida".

La personalidad de Laureiro resulta en su vida y en sus versos porque él canta "entre los que sueñan el alba antes de la alborada", y se modela entre el calor de lo actual, y son suyos

esos dulces lebreles lentos del horizonte

y sabe que

siempre hay una colina al pie de nuestra vida
esa vida que él reparte entre "las parejas de boyeros" y la poesía, "los melodiosos herre-
ros" y la lucha popular. Por eso exclama:

Todos los que movéis oscuras maquinarias
Contadme entre vosotros.

Ya en esta parte de su libro el poeta hace un sitio al hombre. El poema abre su ventana al amanecer de una nueva creación para nuestra manera de cantar. Entre nosotros, tal vez sea el único que, recreado por clási-

cos y modernos, sabe cantar con llama fina y suya, sacando a luz desde su pecho los espejos de sus praderas

para la alegre siembra

más allá de la noche que sangra en nuestras
manos

Va, Laureiro, joven pensador y poeta, "con su voz áspera y melancólica", por su aire de ámbar sin dejar de tocar la tierra.

J. J. C.

"PROXIMIDAD Y LEJANIA" (*Doble enfoque de cuestiones eternas y palpitantes*)
por María Amalia Blixén Ramírez. —
Montevideo. — 1945.

Es muy poco frecuente hallarse ante un volumen de las características del de María Amalia Blixén Ramírez. "Proximidad y lejanía" podría sólo muy de tarde en tarde, aparecer firmado por una mujer en estas latitudes, en que la mujer se deja ganar por corrientes más cercanas a su sensibilidad, o mejor aun, a su frecuentación. Aparece pues "nuevo" en la producción literaria femenina del Uruguay, en que son verdaderamente numerosas las poetisas de las más diversas calidades. "Proximidad y lejanía" abarca temas fundamentales, trascendentes, que han sido debatidos muchas veces en consideración general o que se hallan dormidos en nosotros mismos por nosotros mismos, a fuerza de someterlos a la tortura interminable de nuestras propias preguntas. Su autora se hunde en función de planteo, de planteo y análisis de problemas alargados y transmitidos de generación en generación, en el devenir, siempre paciente para el tiempo, de las edades. María Amalia Blixén Ramírez, toma su cámara observadora y la remite a estos problemas que son trasudación de siglos. Y realiza sus "enfoces" de "proximidad" y los de "lejanía". Y sobre ellos desmenuza y analiza y funda en ocasiones sus dictámenes. Acaso la poca extensión del libro — cien páginas escasas — atente contra una más honda posesión de medios, en la ardua labor de explicación, de aclaración y ordenamiento de los elementos conducentes a la verdad, ya que acaso uno solo de los muchos problemas notorios que la autora desnuda para los ojos

del lector, requeriría para sí muchas más páginas de las que cuenta en total "Proximidad y lejanía", sin que por ello quedara agotado ni totalmente exprimido.

Su robusto sentido analítico demuele pacientemente, no sin apartar con segura lógica los elementos que por razones diversas —muchas veces circunstanciales— han dejado de ser substanciales; o no han alcanzado aún; o los que a pesar de ello han muerto para la vigencia.

Para María Amalia Blixén Ramírez, espíritu agudo y avezado a las disciplinas que se hacen altamente poemáticas cuanto más esenciales —nexo de lo poético y lo filosófico— el signo de aniquilamiento es también el signo de anunciación, de preformación en que ha de fundarse la nueva edad, no futura, sino ya naciendo en los primeros hombres tocados por su carácter. "Proximidad y lejanía" reaviva los fuegos de la duda y sacude las cenizas de las preguntas junto a las cuales los espíritus permanecen inactivos y abúlicos inexplicablemente junto al rescoldo. La conexión de todas las fuerzas de la naturaleza brinda también a la vigorosa autora amplio campo para su fuerte gimnasia cerebral de la que siempre saca provechoso partido. Si el libro de María Amalia Blixén Ramírez no fuera tan jugoso, tan rico en savias propias, tal vez hubiera de perjudicarlo el largo itinerario de nombres —Ibsen, Nietzsche, Gracián, Scheler, Ortega y Gasset, Chateaubriand, Spinoza, Spengler y algunos otros— pilares que en realidad sólo menciona su erudición; así como también el uso de una dialéctica —sin duda alguna noble y pura— pero por instantes frondosa. No los necesita en realidad María Amalia Blixén Ramírez, para sus hallazgos y asertos propios de su amplia concepción. Agudos filos tiene su palabra. Sobre ellos se levanta su observación aplicando una depurada lógica en que se defienden eficazmente su larga visión y una extraordinaria sensibilidad, comunicada como una atmósfera, a lo circundante.

"Proximidad y lejanía" de María Amalia Blixén Ramírez, es en definitiva un libro esencialmente bueno, que revela en su autora una firme y profunda inteligencia y una gran disciplina espiritual a la vez que un

trato flexible de los áridos problemas humanos.

Pedro José Gadea Casco.

J. TORRES GARCIA, por José María Podestá. — Editorial Losada. — Buenos Aires.

Nos da José M.^a Podestá en este estudio sobre Torres García una visión exacta de la obra del pintor. Entra, como pocos, a analizar el espíritu, la expresión universal del creador del constructivismo. Así, la forma abstracta, el sentido humano, han sido vistos por el crítico en función de hombre que observa profundamente desde la claridad de su inteligencia.

El libro está dividido en varios capítulos. "La Iniciación", en donde se nos habla de la originaria formación académica del maestro, "El Clasicismo", la época en que Torres decora el ábside del oratorio de la Divina Pasión, y pinta lienzos para la Capilla de la Iglesia de San Agustín, "El Sintetismo" de entonces data "El descubrimiento de sí mismo en que da la espalda al Museo y vuelve los ojos a la vida; "La Época de Liorna y el Taurismo", en que pinta paisajes y figuras, llevando a ellos "los valores supremos de la pintura"; "El Constructivismo", ya su destino inevitable, desde donde resplandee su presencia de apóstol.

En esta obra de Podestá, el vuelo es sereno. Va llevado más que por aliento de sangre, por una facultad de análisis, sostenido en un lenguaje ajustado, nacido más que de la excepción, de un digno y seguro razonar en donde no hay fantasía, pero sí calor humano.

Esta obra, — escrita en un excelente castellano, — realizada en largas horas de experiencia y meditaciones hace de Podestá, valioso escritor uruguayo, uno de nuestros críticos de arte, de más elevada personalidad y auténtica categoría.

J. J. C.

EL GRAN AMOR DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER. — Por María Teresa León. — Editorial "Losada", Buenos Aires 1946.

Nadie mejor que esta españolísima María

Teresa León — compañera perfecta de uno de los mejores poetas del momento y avezado temperamento lírico ella misma — para alcanzarnos la biografía novelada de Gustavo Adolfo Bécquer.

Su libro se mantiene en admirable equidistancia entre la histórica realidad del documento con sus propias palabras: "Y añadir podríamos que en el derecho a las imaginaciones sobre lo no sabido de los poetas de nuestra perdilección, seguimos la norma becqueriana: "No sé lo que es sueño y lo que es realidad en mi existencia". Al sueño y a su existencia real nos hemos acercado con la misma reverencia y el mismo entusiasmo.

"¿Ocurrió así o fué de otra manera...?" El lector se introduce en la atmósfera romántica del relato y, casi sin darse cuenta, vive y palpita este pasado real, lindero de la ficción y del ensueño. Las poéticas acotaciones — en base, muchas veces, a versos o ideas del propio Bécquer — con que María Teresa ciega, o sugiere, las lagunas históricas de su biografiado, son de una rara, incontrovertible lucidez. ¿Cómo dudar, un instante, de ese lejano balcón con campanillas o de aquellos trenes silbando — más que silbido, canto — hacia la noche...?

Comienza el libro con la escena de la muerte del gran poeta andaluz y se cierra con idéntico motivo. Entre ambos, nacemento y colofón de la aventura, se evoca su vida a través de los someros hechos imprescindibles, alrededor de los cuales la autora borda el florilegio de su imagería.

Su breve aprendizaje de piloto con Narciso Campillo, amigo entrañable, con quien llega a componer, sin pena ni gloria, aquel drama "Los Conjurados"; al clausurarse el Colegio de Mareantes de San Telmo, el pasaje por la casa de Manuela Monchay, la buena madrina del bardo, donde éste lee, estudia, pinta; describe las figuras de su hermano Valeriano, pintor y acompañante fiel de tantas horas, junto a Julio Nombela, el cubano Ramón Correa, Lorenzo Zamora, el músico, etc.; aquella reja de las Espín donde se enciende y luego crepita, hasta morir-se, el finísimo idilio con Julia; las intensas penurias, la pobreza; su breve conocimiento con Rosalía de Castro que le hiciera llegar los versos del amado Heine, en la versión de Nerval; la incompreensión y discusiones con figuras descollantes de esa época,

ca, Zorrilla y Núñez de Arce, por ejemplo; el enlace con Casta Esteban...

¡Cuánta economía de fechas, indiferentes casi siempre, de anécdotas vulgares y frías documentaciones para brindar, empero, esta cabal semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer, en su naturaleza y en su época!

Destaca María Teresa el amor y aprendizaje del poeta por España, en su tierra, tradiciones, leyendas, tipos y monumentos antiguos, de los que sus "Cartas" de "El Contemporáneo" constituyen vívido ejemplo.

Nuestra literatura y nuestro cine se ven enriquecidos con la presencia viva y palpitante de este libro con que Editorial Losada nos acerca uno de los más puros y firmes temperamentos de España peregrina. Completan la obra diversas fotografías, además de las "Rimas" en su versión original y un bello poema y epílogo de Rafael Alberti, dignos corolarios de la biografía que comentamos.

José Lucas.

DEL ESCRITOR Y CRITICO ALBERTO ZUM FELDE AL POETA CARLOS MAESO TOGNOCHI

Sr. Carlos Maeso Tognochi. — Gran Poeta y Amigo:

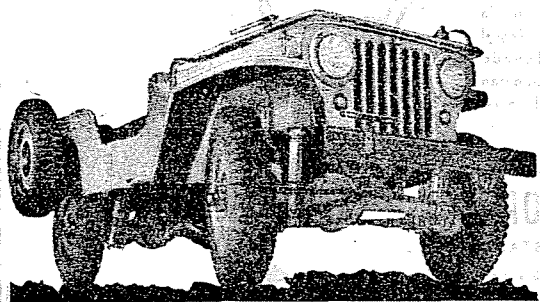
Recibí su preciosa hoja, caída del árbol maravilloso de la belleza, no para secarse y morir en la tierra sino para tener perennidad en el mundo del Arte.

Su poema en prosa (o Cuento Lírico...?) 'El Enigma', es, como todo lo suyo, profundo de sentido, original de expresión, sorprendente de forma.

"Buscando mi niñez", es Parábola, como Ud. la llama, tan henchida de esencias espirituales y de magia sugestiva como puede esperarse de su alto talento poético. Me alegra que se decida a salir de su cueva hermética aun que no sea más que para darnos estas breves hojas encantadas. Y gracias por el envío y por la dedicatoria, cuya cordialidad atestigua que nuestra eterna amistad (que viene y va más allá del tiempo objetivo que miden los calendarios), es inquebrantable y siempre está vigilante en medio de esta vida de la ciudad que a veces nos separa. Hasta muy pronto, amigo Maeso; reciba un largo abrazo por su Parábola y por su recuerdo.

Alberto Zum Felde.

'Jeep' Station Wagon Willys

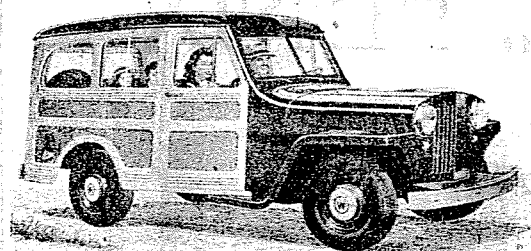


Ambrois & Co.

UNICOS REPRESENTANTES

Exposición y Ventas:

RINCON 702 esq. Juncal



Talleres y Repuestos:

PIEDRAS 690 y 704

Administración: JUNCAL 1550



Deposite sus ahorros en la
Caja Nacional de Ahorro Postal
donde devengarán un elevado
interés; al par que proporcionarán
trabajo y riqueza para el país.

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

INSTITUCION DEL ESTADO

CASA CENTRAL MISIONES 1435

150 AGENCIAS DISEMINADAS POR TODA LA REPUBLICA

CRISTALERIA DE MESA PARA EL HORNO FENIX

COMIDAS MAS SABROSAS

POSTRES MAS RICOS

MEJOR PRESENTACION

LE SUGERIMOS UNA VISITA A NUESTRA SECCION
MENAJE PARA APRECIAR TODA LA LINEA DE
UN ARTICULO QUE HONRA A LA INDUSTRIA BRITANICA

Rodriguez & Romaguera
SOCIEDAD ANONIMA

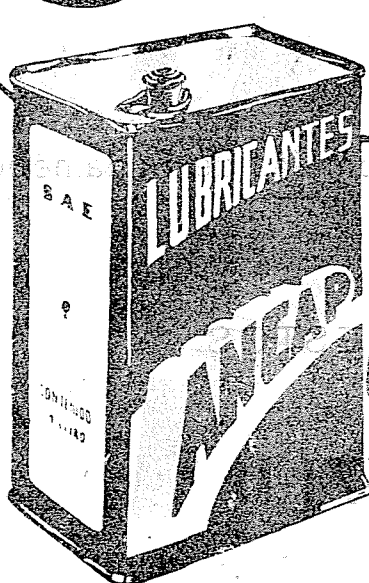
LA ESPECIAL DE NIÑOS

MANTIENE LA TRADICION
DE LA ELEGANCIA INFANTIL
EN EL URUGUAY

Esteban Campora

18 DE JULIO 1283 FRENTE AL TEATRO

5 *CARACTERISTICAS*
ESENCIALES...



1 ELEVADO INDICE DE VISCOSIDAD
2 TEMPERATURA DE CONGELACION BAJA
3 ALTO PUNTO DE INFLAMACION
4 LIMITADO RESIDUO DE CARBON
5 NEUTRALIDAD ABSOLUTA

Lubricantes

A.N.C.A.P.

HAY UN TIPO PARA CADA USO Y SIEMPRE LO MEJOR

Parque Hotel Casino

PLAYA RAMIREZ



Abierto todo el año con todos sus servicios



Departamentos y Habitaciones con baño privado



Magníficos y confortables salones para toda
clase de fiestas y reuniones.



El mejor servicio de banquetes y comidas de Sudamérica

PIDA PRESUPUESTOS

Teléfono 4-71-11

P L U N A

S. E. M.

UNA LINEA AEREA URUGUAYA PARA ORGULLO DE LOS URUGUAYOS

Si es usted hombre de negocios;

Si usted, señor Hacendado, necesita operar en la Capital;

Si piensa hacer un viaje de sur a norte o vice-versa;

Si una llamada urgente lo requiere en alguna escala de nuestra ruta;

Si es una persona de gusto refinado y carácter práctico, no deje de volar, pero hágalo en nuestros modernos aviones Douglas DC. 2 y DC. 3, que brindan al pasajero, Confort, Seguridad y Rapidez.

Oficina Central: Uruguay 1107 esq. Paraguay

Teléf. 9-27 72. — Montevideo

AGENCIAS EN EL INTERIOR

Salto: Sr. Alberto Devincenzi Amaro. — Calle

Uruguay N.º 1072. — Teléf. 724.

Paysandú: Horta Hnos. — Queguay 873-75. —

Teléf. 404.

Rivera: Mario M. Accórenti. — Sarandí 646. —

Teléf. 404.

Banco Español del Uruguay

★

Realiza toda clase de
operaciones bancarias

★

En breve ocupará su sede propia

25 de MAYO esquina ZABALA

Editorial INDEPENDENCIA

Una editorial uruguaya al servicio del escritor uruguayo

ULTIMAS OBRAS PUBLICADAS

Alejandro C. Arias: «Tiempo y palabra»	\$ 1.60
Angela de Itúño: «Glosas de Natacha»	» 1.50
Arsinec Moratorio: «Mujeres del Uruguay»	» 1.50
Carlos A. Duomareo: «Interpretación del artiguismo»	» 2.00
Sylvia Herrera Crayotto: «La noche breve»	» 1.20
Nelson F. Maddalena: «Altos crepúsculos»	» 1.80
Pedro A. Triaca: «Problemas médicos sociales»	» 1.50
Orfilia Bardsio: «Poemas»	» 1.50
Zelmur Ricetto: «Cantos chicos»	» 3.00
Juan Silva Vila: «Ensayos bibliográficos»	» 1.20
A. Marzano Salaverry: «Tierra virgen»	» 1.50
Luis Gil Salguero: «Llor a Martí»	» 1.00

RONDEAU 1440

Teléfonos 8 24 44 - 9 07 81

Casa Yañez

Librería

Libros de texto

MELO - Cerro Largo

Rostros que reflejan un admirable estado de salud.



M. A. L. A. M. O. N. T. E. V. I. D. E. A. N. A.

CERVECERIAS del URUGUAY

Es el eficaz colaborador para mantener a sus hijos sanos y robustos.

Ariston Internacional Films S. A.

CUAREIM 1416 - Teléfono 83691
Montevideo

LA CRUZ DEL SUR

L I B R E R I A

Suscripciones de "ALFAR" en Montevideo

18 de Julio, 1328 - Teléfono: 80080 - Montevideo

PROCINE

PELICULAS MEXICANAS

Representante: Natalio E. Bertolini

CUAREIM 1315

WARNER BROS

FIRST NATIONAL SOUT FILMS INC.

M O N T E V I D E O

CINES DE LA C. E. N. S. A.

Ambassador - Mogador

París - Astor

Renacimiento - Capitol

Victory - Azul

Paramount

Una gran Productora de Films

20th Century - Fox

El sello de los grandes éxitos cinematográficos

Niños lindos
porque son
SANOS

**AVENA
PURITAS**

ES BUENA PARA LOS CHICOS

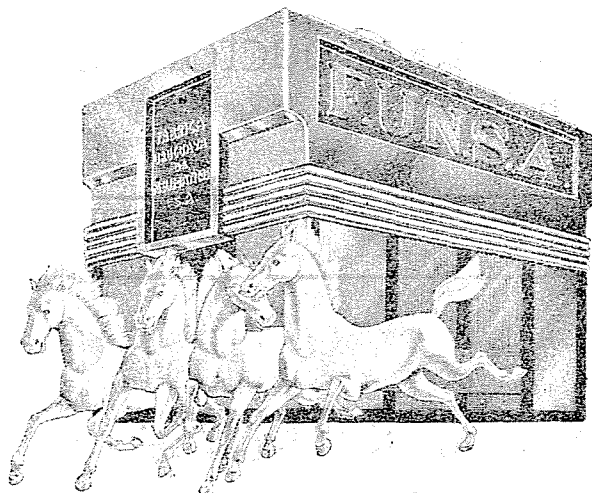


F U N S A

Fábrica Uruguaya de Neumáticos S. A.

Camino Corrales 3076

Teléf. 40 28 41



Para todas las marcas de automóviles - camiones - autobuses

Equipos estacionarios y cargadores aéreos

Ventas a plazos de 5, 10 y 15 mensualidades.

:::

Infórmese con su proveedor

Confíe sus negocios al Banco del Estado

El Banco de la República

**Constituye la red de servicios bancarios
más completa que existe en el país.**

ADEMAS DE LA CASA CENTRAL, MANTIENE:

**Seis Agencias en la Capital
La Caja Nacional de Ahorros y Descuentos y cincuenta
Sucursales en los Departamentos.**

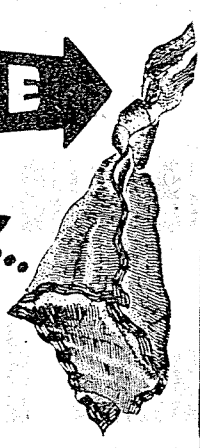
**Administra también el Mercado de Frutos y los
Graneros Oficiales.**

NO LO OLVIDE 

MÁS Y MEJOR LUZ CON...

lámparas
FLUORESCENTES

 **MAZDA**



Laboratorios

LAVOISIER

Durante & Carrara

FARMACEUTICOS

Calle Buenos Aires 523, bis

Teléfono: 8-19-39 - Montevideo

*Semanalmente recibimos directamente de Paris,
todas las novedades sobre obras literarias y de arte*

Palacio del Libro

A. Monteverde y Cía.

Calle 25 de Mayo 577 - Tel. 8-2473 - Montevideo

Obras de J. Krishnamurti

Conferencias en Chile. — Conferencias en México. — Conferencias en Uruguay. — Conferencias en Argentina. — Conferencias en Nueva York. — Conferencias en Ojai. — Conferencias en Auckland. — El Reino de la Felicidad. — Experiencia y Conducta. — El Amigo Inmortal. — Fragmentos de Conferencias. — El Problema Social y Humano. — Disolución de la Orden de la Estrella.

Dirigirse: Sr. José Carbone, Avda. de Mayo N.º 1370, Buenos Aires, R. A.
— Sr. Alvaro A. Araújo, Casilla de Correo 147; Montevideo, Uruguay.

Inventario

Revista trimestral publicada por Fratelli Parento, Vía XX Settembre 30, Florencia, Italia,
y dirigida por Luigi Berti y Renato Poggioli

Entre sus consejeros y colaboradores extranjeros figuran: T. S. Eliot, J. Guillén, H. Levin, Thomas Mann, V. Nabokov, St. J. Perse, P. Salinas, H. Steiner, etc.

Lo mejor de la poesía, del cuento y del ensayo italianos, por: G. A. Borgese, T. Landolfi, E. Montale, A. Moravia, A. Palazzeschi, U. Saba, I. Silone, G. Ungaretti, etc.

Subscripción anual para las dos Américas \$ 6 m/a. — Envíanse suscripciones a G. E. Stechert & CO., Books and Periodicals, 31 East 10th Street, New York 3 N. Y., U. S. A.

C. I. P. A.

Compañía Industrial y de Producción Agrícola
SOCIEDAD ANONIMA

Un alimento delicado es el arroz

PIDA EL ARROZ

“Aguila” y “Olimar”

SON LOS MEJORES



MINISTERIO DE HACIENDA

Dirección General de Impuestos Directos

PLAZOS PARA EL PAGO DE LA CONTRIBUCION INMOBILIARIA

EJERCICIO 1947

PADRONES DE CAMPAÑA

Urbanos y Suburbanos

Hasta el 30 de Abril

Rurales

Hasta el 31 de Julio

PADRONES DE MONTEVIDEO

Del N.º	1 al N.º	10.000 —	Del 2 al 15 de Enero
» »	10.001 » »	20.000 —	» 16 » 31 » »
» »	20.001 » »	30.000 —	» 1 » 15 » Febrero
» »	30.001 » »	40.000 —	» 16 » 28 » »
» »	40.001 » »	50.000 —	» 1 » 15 » Marzo
» »	50.001 » »	65.000 —	» 16 » 31 » »
» »	65.001 » »	80.000 —	» 1 » 15 » Abril
» »	80.001 » »	95.000 —	» 16 » 30 » »
» »	95.001 » »	110.000 —	» 1 » 15 » Mayo
» »	110.001 » »	125.000 —	» 16 » 31 » »
» »	125.001 » »	140.000 —	» 1 » 15 » Junio
» »	140.001 » »	155.000 —	» 16 » 30 » »
» »	155.001 en adelante	—	» 1 » 15 » Julio

Al vencimiento de cada plazo empezará a
correr el recargo de ley.



EL AHORRO SEGURO PARA LA CASA PROPIA

Sr. Gerente de CIFSA don MARIO CASTRO RUIBAL
Av. 18 de JULIO 1622 - Montevideo

Sin ningún compromiso, ruégole me remita el calendario "Vd. debe recordar" a la siguiente dirección.

NOMBRE _____

DIRECCION _____ LOC. _____

CIFSA

18 DE JULIO 1622
TEL. 43080-48333



EL AHORRO SEGURO PARA LA CASA PROPIA

Sr. Gerente de CIFSA don MARIO CASTRO RUIBAL
Av. 18 de JULIO 1622 - Montevideo

Sin ningún compromiso, ruegole me remita el calendario "V.J. debe recordar" a la siguiente dirección.

NOMBRE _____

DIRECCION _____

_____ LOC. _____

CIFSA

18 DE JULIO 1622
TEL. 43080-48333

UN SIGLO DE TRADICION

LIVRE

LA REINA DE LAS YERBAS

TODOS LOS BALDES DE 2 1/2 Y 5 KILOS

C O N T I E N E N P R E M I O S

D I S T R I B U I D O R E S :

ALMACENES PESQUERA S. A.

M O N T E V I D E O