

MARGINALIA

CUADERNO DE ARTE Y LITERATURA

Marcos Fingerit
Morada sin pesar

Iléctor - Hugo Barbagelata
Sobre concursos de teatros independientes

Carlos Denis Molina
Las nubes

Gastón Blanco Pongiboue
El diablo y la dama



Mario Benedetti
Asunción de ti

Manuel de Castro
Despedida



NOTAS

Sobre libros de JEAN PAUL SARTRE, MARGARITA
G. DE SARFATTI y JULIEN BENDA,

por M. A. Abella, S. Miquel y M. Benedetti

MARZO

3

1949



Laboratorio Enológico

☆

LUIS P. LENGUAS 1519
Teléfono 2.76.27
M O N T E V I D E O

Chez Aurora

BARTOLOME MITRE 1316

————— Teléfono 8 23 79

- * Modelos Exclusivos
- * Fantasías
- * Tricotage
- * Trajes de Baño

recientemente recibidos

K. E. Kubler

IMPORTACIONES

EXPORTACIONES

CERRITO 407 — Montevideo

Dirac. Telegráfica: OKEYSON

Teléfono: 8 34 48

Gesto y Ferraro

Ingenieros Contratistas

☆

Especialistas en construcción
de locales industriales
y galpones

☆

Rivadavia 2093

Tel. 2.74.36

LIBRERIA

De Salamanca

siguiendo las variaciones del
cambio y en beneficio de sus
clientes ofrece

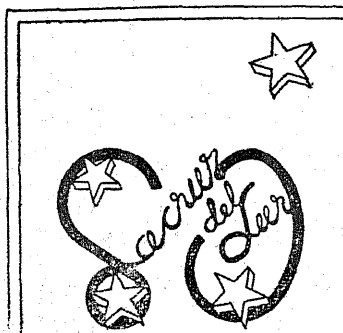
**20 % de descuento sobre todos
los libros de**

EDICION ARGENTINA

**Infórmese sobre nuestro
sistema de ventas a crédito**

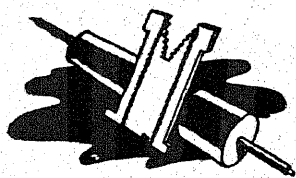
BARTOLOME MITRE 1382

Teléf. 9.27.49



18 DE JULIO 1328

Teléf. 8.00.80



TALLERES GRAFICOS

"Prometeo"

ALEX HOMERO CARRERA

JUAN CARLOS GOMEZ 1290

Teléfono 8-06-33

APARECIO

PERIPECIA Y NOVELA

Un libro de ensayos
de

MARIO BENEDETTI

con una

**INTRODUCCION A MALTE
LAURIDS BRIGGE**

y estudios sobre

**EVELYN WAUGH y
CHARLES DU BOS**

**En venta en las principales
librerías**

LIBRERIA

A T E N E A

GONZALEZ RUIZ & Cía.

LIBROS de

**Arte, Científicos,
Literarios y Técnicos,
Canje, Venta y Compra
de Libros usados,
Textos Universitarios**

**COLONIA 1263 casi esq. YI
Teléfono 8.32.00
Montevideo**

**Ingres**

- Tinta para escribir
- Tinta china
- Tinta en colores para dibujo
- Tinta para estilográficas
- Tinta para sellos
- Colores Témpera para afiches

*Venta en todas
las Papelerías*

Palacio del Libro

A. MONTEVERDE & CIA.

☆ **A R T E**
☆ **CIENCIAS**
☆ **L I T E R A T U R A**

**Semanalmente recibimos de París todas las
NOVEDADES**

25 de Mayo 577

Teléf. 8 24 73

Clases de dibujo
y pintura

R López Abba

Av. 18 de Julio 1333

Apt. 1 - Entrepiso

☆

H O R A R I O :

15 a 19 horas

Martes, Miércoles, Viernes
y Sábados

La Española

● C A M I S A S

● P I J A M A S

● C O R B A T A S

☆

Casa Especial en Medidas

☆

18 DE JULIO 1425

Teléf. 8.39.10

Contribución

J. T. U.

Farmacia

«Atahualpa»

S U F A R M A C I A D E
C O N F I A N Z A

Avd. MILLAN esq. REYES

Teléf. 22.36.92

MARGINALIA

Cuaderno de Arte y Literatura

MARZO 1949

MONTEVIDEO

Nº 3

Índice

MARCOS FINGERIT

Morada sin pesar 7

HECTOR-HUGO BARBAGELATA

Sobre concursos de teatros independientes .. 9

CARLOS DENIS MOLINA

Las nubes 14

GASTON BLANCO PONGIBOVE

El diablo y la dama 15

MARIO BENEDETTI

Asunción de ti 20

MANUEL DE CASTRO

Despedida 24

LIBROS

J. P. Sartre. — “Teatro”, por M. A. A. .. 25

M. G. de Sarfatti. — “Espejo de la pintura actual”, por S. M. 27

J. Benda. — “El triunfo de la literatura pura”, por M. B. 29

Hemos recibido 31

MARGINALIA

Cuaderno de Arte y Literatura

DIRECTOR RESPONSABLE
MARIO BENEDETTI

Velsen 4543
Montevideo

SECRETARIOS DE REDACCION
MARIO DELGADO ROBAINA
SALVADOR MIQUEL

Este número de MARGINALIA sólo contiene colaboraciones especiales.

La responsabilidad de los artículos firmados pertenece exclusivamente a sus autores.

Se aceptan colaboraciones y se mantiene correspondencia sobre ellas.

PRECIO DEL NUMERO

\$ 0.40

NO SE RECIBEN SUSCRIPCIONES

Morada sin pesar

Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar.

Jorge Manrique

Nocturno mar altísimo, oh! morada
perfecta de mis fuentes.
Tu silencio poblado está: llamada
que desvela mi tierra lacerada,
y echa escalas ardientes
para que de la sima asciendan, puras
cenizas vivas, tristes criaturas,
entresueños renuentes.

Pobres puertas humanas,
en éxtasis florecen;
por tanto bien ahora son hermanas
de aquellas que al oscuro dan mañanas
cuyos albores crecen
y en caudalosas gracias su portento
desciende a quien está en apartamiento
y sus sombras perecen.

Mis transidas visiones ya en bonanza
abandonan su asilo
de memoria y nostalgia, tu esperanza
hacia ellas su señal llameante avanza,
con benigno sigilo
las guía hasta el dintel del anhelado
recinto cuya voz han escuchado
como presagio, en vilo.

Inconsútil muralla separaba
—lendera prodigiosa—
del torvo clamoreo, pues llegaba
apenas hasta allí y se trocaba
su quejumbre en gozosa
prez, por la voz de adentro enardecida.
Y en el dintel, vigía de otra vida,
la estrella poderosa.

Ay, mezquina pupila! Nunca viste
paisaje semejante.
Brilla como un rocío cuanto existe,
y una próspera luz todo reviste
al modo de una errante
mies que en el aire suelta dulce mano,
sembradora ella misma del buen grano
cuya espiga es constante.

M A R C O S F I N G E R I T

Sobre Concursos de Teatros Independientes

ORIGEN Y FUNDAMENTO

Fueron muchos los que pensaron que la "Liberación" en Francia, tenía forzosamente que significar, no sólo una renovación política y una distinta consideración de los problemas sociales, sino paralelamente y, por sobre todo, un nuevo encaramiento de la vida en la totalidad de sus proyecciones ético-culturales. Es natural, entonces, que el TEATRO atrajera de inmediato la atención de las nuevas autoridades del Estado.

El balance general de la situación del teatro francés en el momento de restablecerse la organización democrática, no era excesivamente favorable: entre los autores dramáticos, muy pocos nombres nuevos; entre los "escenificadores", apenas si un par de figuras habían logrado unirse a los sucesores del "cartel" y de la escuela de Jacques Copeau. Por lo demás, la actividad teatral de cierta jerarquía estaba totalmente limitada a París, ya que en Provincia, si algo se deseaba hacer, se chocaba contra ambientes de largo tiempo ajenos a las verdaderas manifestaciones del arte.

La palabra de orden era —y lo sigue siendo— RENOVACION. Para que tal renovación pudiera exteriorizarse, era preciso proporcionar medios aptos para hacer conocer los autores jóvenes, los directores jóvenes y los artistas e intérpretes jóvenes. Era igualmente necesario que esa obra de renovación, no quedase limitada al ambiente, siempre más propicio de París, sino que se extendiese a todo el territorio metropolitano, e incluso a los Departamentos de ultramar y a los territorios extranjeros de habla francesa, como ciertos cantones suizos y regiones belgas. En una sola frase: se imponía la descentralización de la cultura y particularmente de la cultura teatral.

Resultaba evidente, entonces, la conveniencia de estimular la labor de los teatros de ensayo, —o independientes como se les llama en el Río de la Plata,— esto es, de los teatros que por su carácter no comercial, no están en condiciones de cumplir una actividad estable. La experiencia de la Exposición de París de 1937, de la que habían surgido nombres tan ilustres como los de Barsacq, Chancel-Dasté, Douking, Jacquemont, Cogniat, etc., no podía ser más alentadora.

Ningún procedimiento parecía más adecuado que el de hacer inventario, por medio de un concurso, de "las tendencias actuales de todos los que no poseen teatro estable, ya se trate de profesionales o de aficionados, con el exclusivo propósito de confrontar los esfuerzos de vanguardia tanto de París como de Provincia". (1)

Un primer Concurso se llevó a cabo, en efecto, bajo el patrocinio de la Dirección General de Artes y Letras y con la colaboración de importantes órganos de publicidad como el diario "Figaro" y las revistas literarias "Fontaine" y "Messages".

El procedimiento seguido para la organización del primer Concurso fué rigurosamente empírico, como lo reconocen ampliamente sus organizadores. En efecto, se procedió a invitar a diversas compañías no estables, tanto parisienses como del interior, —en total veinticinco,— de las cuales, sólo ocho no estaban integradas por profesionales; entre ellas, cuatro parisienses: las dos compañías universitarias de la Sorbona, el "Equipo" de los ferroviarios y "Les Compagnons de Jeux" de Brochet.

(1) Edmond Humeau, "Justification des irréguliers".

El éxito de este primer certamen, convenció de la necesidad de convertir al Concurso en una institución estable y de abrirlo a todos los grupos por medio de un llamado general por la prensa. A este llamado respondieron ciento veinte grupos teatrales de toda Francia, de Bélgica, de Suiza y de África del Norte.

ORGANIZACION

Vamos a examinar —con algún detalle— la organización del 2º concurso.

Selección —

El inusitado éxito de inscripciones, creó de inmediato un problema grave: se imponía una selección, o una preselección, ¿pero cómo practicarla sin caer en injusticias? Por lo pronto, lo más importante era tomar contacto con los grupos desconocidos, o poco conocidos de fuera de París, pero no era tampoco posible admitir que los organizadores del certamen sufragaran los gastos de cualquier cuadro dramático que se hubiera inscripto, por la sola razón de su calidad de ignorado o remoto. Aparte de ello, no parecía justo infringir a los jurados la carga, —que podía ser terriblemente onerosa,— de soportar espectáculos carentes en absoluto de interés y, quizá hasta de seriedad de propósitos.

Para disponer de los elementos necesarios para proceder a la primera depuración, se exigió a todos los aspirantes la presentación de un memorandum concerniente a sus actividades anteriores, así como los detalles relativos al repertorio y a la obra que se ofrecería dentro del Concurso.

En definitiva, se aceptaron treinta y cuatro inscripciones, y la experiencia probó que las exigencias no habían sido desmedidas y que tal vez se imponía una mayor rigidez, aunque es muy cierto que toda selección "en el papel" resulta peligrosísima y se corre el riesgo de descartar agradables sorpresas.

De las 34 compañías que se presentaron en 1947, veintitrés eran de carácter profesional y once de aficionados, es decir que la proporción entre ambas se mantenía.

Pruebas del Concurso —

Los conjuntos seleccionados presentaban sus obras completamente montadas dentro de las pruebas principales del concurso. A esos efectos, recibían una subvención de la Dirección de Artes y Letras, que igualmente costaba los gastos de traslado y estadía de los conjuntos de Provincia.

Los espectáculos tenían el carácter de semi-privados, en el sentido de que eran presenciados, además de por los miembros del Jurado, por invitados especiales, en número bastante crecido. (2)

La sala oficial fué el Teatro Charles de Rochefort. Posiblemente se le eligió, en virtud de tratarse de una sala que por diversas razones, no goza del apoyo del gran público, lo que evidentemente facilita su locación, en plena temporada, por un lapso mayor de dos meses. Salvo excepciones las funciones fueron nocturnas y limitadas a tres o cuatro de los días hábiles de cada semana. Algunos espectáculos fueron presentados en otras salas, por razones de organización o por exigencias de la propia "mise-en-scène", así se cumplieron varias etapas en el hermoso y amplio teatro de la "Maison International" de la "Cité Universitaire", en el minúsculo recinto del "Studio des Champs-Elysées" y en el "Théâtre del Humeur".

El Jurado estuvo integrado por las principales personalidades del ambiente

(2) Por deferencia de las autoridades respectivas, tuve el honor de asistir regularmente a las presentaciones de estos teatros en el 2º Concurso (1947).

teatral, tanto Directores y artistas, como escritores y críticos, no faltando desde luego, los representantes oficiales y los de las instituciones federativas de los participantes, tanto aficionados como profesionales.

Es conveniente destacar que, noche a noche, demostrando su celo y su confianza en los resultados del certamen se veía en el "Charles de Rochefort" a los más ilustres "hombres de teatro" franceses contemporáneos, tales como Raymond Cogniat, Gaston Baty, Paul Claudel, J. J. Bernard, Robert Kemp, J. J. Gauthier, J. L. Barrault, Pierre-Aimé Touchard Charles de Rochefort, Paul Blanchart, Hubert Gignoux, León Chancerel, J. Hebertot, Edmond Humeaux, Armand Salacrou, Maurice Jacquemont, etc.

P u n t a j e —

Los integrantes del Jurado recibían a la entrada de cada representación, un formulario especial, en el que se establecían cinco categorías de criterios para valorar el espectáculo, a saber: 1. — Presentación escenográfica y musical; 2. — Interpretación; 3. — Puesta en escena; 4. — Elección de la pieza; 5. — Esfuerzo de renovación. En los correspondientes casilleros en blanco del formulario se establecían los puntos, de acuerdo con la escala siguiente: 0 = MALO; 1 = PASABLE; 2 = Bastante bueno o BUENO, y 3 = EXCELENTE. Regía además el régimen de coeficiente, es decir que el primer criterio estaba afectado por el coeficiente 1, la presentación, la interpretación y la "puesta en escena", cada uno con el coeficiente 2 y el "esfuerzo de renovación" con el coeficiente 3.

Las boletas firmadas, eran devueltas a la salida de la sala.

Una vez finalizado el concurso se procedió, a sumar todos los puntos y luego a reducirlos a porcentajes, a efectos de ordenar los 34 participantes en una jerarquía decreciente, a fin de atribuir los premios.

P r e m i o s —

Para el 2º Concurso los premios fueron los siguientes: Dos primeros premios de 100.000 francos cada uno, ofrecidos por la Dirección de Artes y Letras y por la Dirección de los Movimientos de Juventud y de Educación Popular, a atribuirse a la mejor compañía profesional y a la mejor "amateur". Luego, se establecían el premio "Figaro", el premio de la Sociedad de Autres (10.000 fs.) y el Premio de las revistas "Fontaine" y "Messages", que en la práctica no fué atribuido y varias menciones especiales. Se encontraban fuera de concurso, las compañías premiadas el año anterior y las subvencionadas por la Dirección de Artes y Letras.

Si se tiene en cuenta el poder adquisitivo del franco, no resultan excesivamente elevados los premios. En especial, resultan muy bajos los premios particulares, como el de "Figaro", que equivale solamente a unos \$ 50.00 de nuestra moneda. Sin embargo, ello no repercutió de ninguna forma sobre el éxito de las inscripciones, que por el contrario fué absoluto y verdaderamente impresionante. Es que en realidad, lo que estas compañías buscan es la oportunidad de ser conocidas y los medios indispensables para ello y, en todo caso, un galardón más bien honorífico que material.

VALORACION DE LOS RESULTADOS

Es posible que el Concurso (que acaba de cumplirse por tercera vez), no haya proporcionado todavía los frutos esperados por muchos. Sin embargo debe admitirse con Paul Blanchart que "es preciso tantas simientes, incluso malbaratadas, para que brote una vez la flor rara; tantos esfuerzos y experiencias, tantos aciertos parciales, tantas esperanzas traicionadas, tantas tentativas recomenzadas, para que se cumpla el milagro de la obra de arte! Y, en torno de la flor rara y de la obra maestra, es preciso todo lo demás: todo lo que es el inmenso teatro

con sus ansias infinitas, sus rostros innumerables, sus tendencias múltiples, sus entusiasmos inagotables". Por lo cual concluye este famoso crítico y entusiasta de estos certámenes: "La misión de las "Jeunes Compagnies", es ser el laboratorio del futuro".

No puede, con todo, dejarse de reconocer que los concursos ya han comenzado a dejar un saldo estrictamente positivo, al par que han venido a hacer justicia a esfuerzos y a inquietudes altamente inspiradas y capaces de grandes realizaciones. Es el caso, por ejemplo, de las dos compañías de la Sorbona, de George Vitail, de "Les Crispins", de "Les Nouveaux Masques" y los "Francs-Alleux" y los "Feux-Tournants" en el segundo certamen; así como de la "Compagnie Etienne Decroux", el "Teatro del Tiempo" de Pierre Valde, la "Compagnie Grenier-Hussenot", "L'Equipe" (Sociedad Nacional de Ferrocarriles Franceses), "La Nouvelle Compagnie du Grenier" de Tolosa, "Les Jeunes Comédiens de Rennes" y otros más, en el primer concurso.

En particular, espectáculos como "Aucassin et Nicolette", presentado por "Les Théophilis" de la Facultad de Letras, que obtuvo el 1er. Premio "amateur". (70,30 o/o de puntos) y el segundo lugar de la clasificación general de 1947; "Orion le tuer", de la Cía. "Grenier-Hussenot", premio especial, (75,4 o/o de puntos) y la tercera colocación en la clasificación general de 1946; o "Los Persas" de Esquilo interpretado por "Les Antiques" de la Soborna en 1946, (clasificado con 74,2 o/o) y la cuarta colocación; merecerán un recuerdo permanente entre quienes los presenciaron por la perfección con que se alcanzó el fin perseguido y por el alto valor estético de la realización.

De idéntica manera deben destacarse nuevos nombres de "metteurs" descubiertos e incorporados gracias al Concurso, como Pierre Valde cuyo trabajo en "Edipe" de Sonnier se reputó de superior calidad en el Primer Concurso, o Etienne Decroux, que al frente de sus mimos conquistó el elevadísimo puntaje de 82,50 o/o y el primer puesto general del primer certamen. Sirvieron también estos primeros festivales, para dar una pauta de las enormes posibilidades del teatro sindical y obrero, cuando se emprende su difícil disciplina con amor y sacrificio, tal fué el sorprendente caso del "Equipe", que conquistó a los Jurados y luego al gran público de París con una impecable y luminosa representación del "Mercader de Venecia", bajo la dirección de Henri Demay.

Del punto de vista de los autores, el panorama no fué tan alentador. En efecto ninguno de los dos primeros Concursos ha servido para el descubrimiento de nuevos dramaturgos o comediógrafos, a pesar del especial cuidado que se tuvo, por parte de jurados y críticos de discriminar entre el valor de la interpretación y de la puesta en escena y el mérito intrínseco de la pieza, que podía esconderse bajo una mala presentación. Audiberti, por ejemplo, triunfador de 1947 con "Le mal court", que ulteriormente constituyó el gran éxito de la "Comédie des Champs-Élysées", no es siquiera una figura nueva en las letras francesas. Por lo demás, su pieza, bajo aparentes audacias de toda índole, no escapa a la línea de "teatro negro", dentro de la que señorea Jean Anouilh. Es decir, que contrariamente a lo esperado, esté autor laureado no aporta la esperada tendencia renovadora, imprescindible para vitalizar la dramática francesa. Aparte de ello, una simple lectura de las tablas de resultados, demuestra la escasez de nombres jóvenes, tanto como los escasos valores de los que se registran y su aun más escasa originalidad, es el caso del profesor Pierre Bédé en su pretenciosa y frustrada tentativa de convertirse en autor, escenificador y actor con "Cette fille ne peut mentir", que fué sancionada por el jurado con sólo 15,3 puntos y la penúltima colocación en la tabla general.

Con algunas excepciones, tales como "Aucassin et Nicolette", "Agamemnon" y "Los Persas", "Le Chevalier de la Dame Invisible" (adaptada de Calderón), etc.,

no se pudo anotar tampoco verdaderos aciertos de escenificación o el aliento de una próxima y total renovación. Pero, como lo ha destacado Raymond Cogniat "el gusto por el trabajo serio y la capacidad para saber utilizar al máximo los aportes de los maestros", no deja de constituir un mérito y una seguridad de futuro, en cuanto tal esfuerzo disciplinado y consciente, al par que inteligente y sensible, parece preferible a una pretensión de "sorprender, de ser original a cualquier precio".

REPERCUSIONES Y COROLARIOS DE LOS CONCURSOS

La Dirección de los "Mouvements de Jeunesse et d'Education Populaire", ha entendido, con muy buen criterio, que de poco servirían los concursos si no se les complementara con otra importante tarea de estímulo.

Así, se piensa, con toda razón, que es preciso subvencionar a los teatros independientes para que puedan cumplir una efectiva obra de divulgación y de cultura. Pero, es muy natural, que todas las compañías no merecen ese apoyo, y aún, que algunas de ellas deben ser incluso excluidas de toda ayuda, por cuanto no representan nada de positivo, ni de responsable.

Para el cumplimiento de esta tarea de la Dirección de los "Mouvements", los Concursos, ahora convertidos en una institución estable han venido a significar un criterio fundamental para juzgar y catalogar las "Jeunes Compagnies", y de este modo hacer más justa y efectiva la protección material y moral a las que así lo merezcan. Tal como lo señala el "Bureau d'Etudes" de la Dirección de los "Mouvements" en una declaración oficial, es necesario "favorecer a los buenos, e impedir que los malos causen daño".

CONCLUSIONES

Para concluir este rápido esquema sobre la organización y trascendencia de los Concursos de "Jeunes Compagnies", conviene extraer algunas consecuencias, especialmente referidas a nuestros problemas nacionales:

1º — La experiencia ha demostrado, que un tipo de Concursos de Teatros Independientes, es plenamente viable y necesario, aun en ambientes cuya mayor extensión y permeabilidad para los fenómenos de la cultura hace menos precaria la vida de las organizaciones teatrales no comerciales;

2º — El incentivo principal y el mayor atractivo de estos certámenes, no está en la magnitud de los premios ofrecidos, sino en la oportunidad que proporcionan a los nuevos valores de someterse a la consideración de los principales críticos y de los valores ya consagrados, tanto como en la ulterior ayuda y protección oficial que una figuración destacada asegura a los participantes.

3º — Los primeros Concursos franceses y particularmente el 2º, al que asistí en forma permanente, me sugieren desde mi muy particular posición las siguientes reflexiones:

A — Los "teatros independientes" franceses, o mejor, algunos de ellos, y en particular los aficionados y los universitarios, son capaces de grandes realizaciones, que pueden reputarse insuperables en sus respectivos géneros;

B — No existe un desnivel demasiado acusado entre las realizaciones medias de nuestros conjuntos independientes y las de los conjuntos franceses;

C — Todo hace pensar que la organización de un Concurso, o más propiamente, el establecimiento regular de estos conjuntos en el Uruguay, contribuiría a acrecer el número y la calidad de las iniciativas, así como tonificaría la fe de muchos, un poco tambaleante, en medio de las inmensas dificultades de todo orden entre las que vegetan las compañías no comerciales.

Las Nubes

MIRALAS cuando apagues la luz
al salir de tu casa,
ellas caen sobre los muebles
como negras fundas flotantes.
Si vuelves la mirada
descubrirás a los caballos
que galopan en la noche
hasta llegar a tu infancia.
Las encontrarás en tu paso
al salir a la calle,
ellas van contigo
pensando en lo incierto.
Si miras a la izquierda
quizás las descubras en otro de tus recuerdos,
y si a la derecha giras
quizás sientas que te miran sin que tú las veas.
Escucha ese profundo cuchicheo
que desde el agua sube,
ellas están conversando una tarde
frente a la vaca muerta.
Si te miras al espejo
te confundirás con sus imágenes,
ellas siguen sin cesar el monólogo
entre tu cuerpo y el alma.
Oh enemigas de los umbrales,
que entráis a nuestras casas
por el sonido de los pianos,
yo os retrato a cierta hora, de perfil,
con cierta luz, y ahora que el agua cae
reconozco a las nubes
que alimentan a los ríos,
confisco sus significados
en lo profundo de las cosas,
y mi presente aprisionado en su vago silencio
busca devolverles sus orígenes terrestres.

CARLOS DENIS MOLINA

El Diablo y la Dama

Raymond Radiguet, hijo primogénito de un dibujante de Rire, nació en Saint-Maur en 1903. En 1918, encuentra a Max Jacob, quien lo presenta a Jean Cocteau. Este lleva el manuscrito de *Le diable au corps* a Bernard Grasset, quien lo publica en 1923. Antes, Radiguet escribe y publica, también en Grasset, *Les joués en feu*, poemas (1920) y *Le bal du comte d'Orgel* (1922). Muere de tifus el 12 de diciembre de 1923. Veinticuatro años después de ser escrita *Le diable au corps*, dos años después de una nueva guerra, tres realizadores franceses deciden llevarla al cine: Claude Autant-Lara, director, Jan Aurenche y Pierre Bost, libretistas. Autant-Lara nació en Luzarche el 5 de agosto de 1923. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y en la de Artes Decorativas. Su filmografía es la siguiente: Decorador de Marcel L'Herbier ("*Carnaval des vérités*", 1919; "*L'homme du large*", 1920; "*Villa destin*", 1921; "*Don Juan et Faust*", 1922; "*Le diable au cœur*", 1926); decorador de Jean Renoir ("*Naná*", 1926); asistente de René Clair ("*Paris qui dort*", 1923; "*Le voyage imaginaire*", 1925); director: "*Fait divers*" (corto de vanguardia, 1923), "*Construire un feu*" (1925), "*Vittel*" (documental, 1926); en Hollywood, director de versiones francesas de films M. G. M. ("*La pente*", "*Pur-sang*", "*Plombier amoureux*", todos 1930) y de suyos propios "*Buster's marriage*", con Buster Keaton, 1930 y "*The incomplet athlet*", con Douglas Fairbanks, hijo, 1932); en Francia: "*Le gendarme est sans pitié*", "*Un client sérieux*", "*Monsieur Le Duc*", "*La peur des coups*", "*Invite monsieur á dinner*" (cortos, 1932); de largo metraje: "*Ciboulette*" (1933), "*My partner Master Davis*" (Londres, 1936), "*L'affaire du courrier de Lyon*" (1937), "*Le ruisseau*" (1938), "*Fric-Frac*" (1939), "*Le mariage de Chiffon*" (inconclusa, 1941), "*Lettres d'amour*" (1942), "*Douce*" (1943), "*Sylvie et le fantome*" (1945), "*Le diable au corps*" (1947) y "*Le blé en herbe*" (1948). Jean Aurenche se inició en 1930 con libretos publicitarios y diferentes producciones comerciales. Su primera adaptación es "*L'affaire du courrier de Lyon*", para Autant-Lara, con quien ha colaborado desde entonces a excepción de "*Le ruisseau*" y "*Fric-Frac*". Además escribió con Bost la adaptación de "*La symphonie pastorale*" (Jean Deannoy, 1945) y una "*Jeanne d'Arc*" que nunca será filmada. Trabajó también con Jean Anouilh ("*Le voyageur sans bagages*", 1943) y ha escrito libretos originales ("*Les amants du Pont de Saint-Jean*", 1946). En cuanto a Bost, escritor, crítico, autor de numerosas novelas y obras de teatro, ganador del premio interaliado de 1934 ("*Le scandale*"), es uno de los mejores dialoguistas franceses y trabaja junto a Aurenche desde hace algunos años.

E L T E M A

El tema de "*Le diable au corps*", film titulado entre nosotros *El diablo y la dama*, es muy sencillo. La acción tiene como marco la Gran Guerra entre los años 1916-17 y se desarrolla en su mayor parte en las afueras de París. Un estudiante liceal, Francisco Jaubert, de diecisiete años, se enamora de una joven de diecinueve, Martha Grangier, prometida de un militar con el que casa. Después de su matrimonio, se transforma en amante de Francisco de quien va a tener un hijo. Martha muere luego de dar a luz y su entierro se verifica, en medio de la alegría del armisticio, el 11 de noviembre. Este argumento ha sido dividido por los libretistas en tres etapas:

1ª — El 11 de noviembre, Francisco llega al apartamento de Martha cuando sale el entierro. Comienza entonces a recordar: su encuentro con la joven, la primera conversación, el viaje a París, el almuerzo en el Harry's Bar, la elección del lecho conyugal de Martha, el primer abrazo, las relaciones sexuales de Martha

con su prometido, los propósitos de suicidio, la separación. El film vuelve entonces al presente: Francisco se dirige a la iglesia donde nuevos recuerdos lo acosan mientras comienza la misa de muertos. — 2ª etapa. - El nuevo encuentro con Martha, la primer noche de amor con ella, las cartas del marido, el paseo en bote, el anuncio del embarazo y la partida de Martha para Bourges donde se reúne con el marido. Nuevamente se retorna al presente cuando comienza el *Libera me* de la misa de muertos... y Francisco vuelve a sus recuerdos. — 3ª etapa. - El anuncio de la capitulación alemana, el último viaje en ferrocarril, el propósito de separarse y el adiós en Véfour (donde Martha comienza a sentirse mal), la partida de la joven en ambulancia con su madre y la muerte al nacer el hijo. Por última vez, la iglesia. El féretro sale a la calle donde estalla toda la alegría del armisticio. Los portadores sonríen. Todo este ordenamiento obedece a una evidente progresión amorosa en los protagonistas. — 1ª etapa: preparación del amor en Francisco y Martha; 2ª: éxito del amor y embarazo de Martha (circunstancia que en definitiva los va a separar); 3ª: fracaso de la pareja en sus intentos de renovar el pasado amoroso. (Esta característica del film fué torpemente mutilada al exhibirse en Montevideo sólo el primero y el último de los cuatro presentes).

DIRECCION Y ADAPTACION

Más allá de la letra, Aurenche y Bost lograron hallar el espíritu de *Le diable au corps* y Autant-Lara consiguió materializarlo cinematográficamente. Como es lógico, existen importantes diferencias entre libro y adaptación, unas derivadas de imposiciones técnicas y artísticas, otras de las exigencias de nuestra época, otras, en fin, de los límites de la expresión cinematográfica. La primera dificultad era enfrentarse a un texto seco e impenetrable como el de Radiguet, Este, espíritu preciosista, clásico, transporta ese clasicismo a sus obras, clásicas tanto en la forma como en el tono de su narración (o de su verso). En la novela original, el relato fluye neutramente, sin dejarse alterar, en ningún momento, por la pasión, la cólera o el dolor. Siempre está más allá de la anécdota. Puede afirmarse que Autant-Lara ha logrado dar el mismo carácter a su film. La técnica "in the mood" que ha utilizado en él es efectiva. Seguridad, maestría, perfección, pero nada excepcional, ni asombroso, ni rebuscado. El tono del film también está más allá de la anécdota. Sólo las escenas de vuelta al presente son una sutil excepción. En ellas cambia el estilo cinematográfico, haciéndose más violento, sin transiciones, utilizando, entonces sí, ángulos fotográficos originales, juegos de luz y sombra, efectos de cámara y de sonido. Puede hallarse en esas escenas cierta tendencia hacia el expresionismo. Otra dificultad era la necesaria objetivación del héroe con el consiguiente empobrecimiento psicológico del film. Los temas, en cambio, estaban claramente delineados en torno a ese adolescente que debía actuar "en una aventura donde hasta un hombre habría experimentado turbación", temas enmarcados en esa guerra que fué para tantos jóvenes como Francisco (léase Radiguet) "cuatro años de largas vacaciones". En el libro, el amor nace de la guerra, que es aludida con desgano, sólo para señalar dramáticamente su presencia. En cambio, en el film, el amor de Martha y Francisco vive constantemente cara a cara con la guerra: existe, sí, por ella, pero también con ella y a pesar de ella, de tal modo, que su existencia todopoderosa no abandona en ningún momento la pantalla. Además, en el film, el amor es una protesta contra la guerra, es un ultraje y un desafío a la sociedad; protesta, ultraje y desafío más grandes aún por burlar a un soldado ausente en defensa de su patria. (Radiguet con su novela participa de la rebelión de la literatura de su época contra la "moralización" de la guerra, contra el "mito" del soldado, contra la hipocresía de los "tabús". Esa rebelión forma el trasfondo total de su *Diable au corps*). Protesta contra la guerra, rebelión con-

tra la sociedad: proclamación de los derechos de una juventud frente al monstruoso conflicto (que la ignora pero la tiraniza) y frente a la sociedad que ha provocado ese conflicto (que no la comprende pero la condena). Paradojalmente, terminada la guerra, terminará el amor. Única solución: la muerte. Única esperanza: el hijo.

En resumen: la literatura de 1923 nos presentaba a un héroe de 15 años, que en esos cuatro de largas vacaciones tiene una aventura amorosa de alcances, ante todo, psicológicos. En 1947, el cine lo transforma en un héroe de 17 años que vive una aventura amorosa en rebelión con la sociedad, como protesta contra la guerra. Tal la diferencia fundamental entre libro y adaptación cinematográfica. Hay divergencias de otra índole, también importantes. Así, la supresión por Autant-Lara de los episodios de la loca, de la muchacha sueca que Francisco manosea durante una ausencia de Martha y el de los hoteles. Tales eliminaciones contribuyen no sólo a dar mayor unidad al film sino también a conferirle otro carácter, olvidando la infidelidad de Francisco, olvidando además sus mentiras, sus engaños, su crueldad.

Diferentes críticos han señalado ya la maestría del texto de Aurenche y Bost. Nadie ha notado sin embargo uno de sus pasajes más exquisitos. Luego de la primera vez que Francisco posee a Martha, Radiguet escribe: "Su rostro (el de Martha) se había transfigurado. Me admiraba no poder tocar la aureola que realmente rodeaba su cara, como en las pinturas religiosas". Esta mística visión de la amante, ha sido trasladada a un momento donde tan bella imagen cobra nuevo y crecido valor: el del anuncio por Martha de su futura maternidad. Se intercala entonces un bellissimo primer plano del rostro de Micheline Presle, con la sonrisa hierática de las Madonnas de Rafael, puramente iluminado por suave luz. El redondo y dorado respaldo del sofá semejan una aureola, tras la cabeza. Este ejemplo basta para demostrar cómo se ha materializado la historia, dándole tiempo y espacio cinematográficos. Pasando al examen del libreto en sí, nótase, ante todo, la extensión de las tomas (todo el film comprende 434). Los primeros planos son tan escasos como numerosos los travellings (o viajes de cámara). Estos forman lo principal del lenguaje de *El diablo y la dama*. No podía ser de otro modo. El travelling es la clave del cine psicológico desde Varieté (Dupont, 1925). A veces es la cámara que avanza en lugar de un personaje (Francisco yendo hacia su padre), otras, simplemente, lo acompaña (segunda visita de Francisco a Martha). Más importancia tienen los travellings de expresión (plongée sobre el rostro de Martha agonizante, viaje de cámara alrededor del lecho, retirada del barco que se lleva a Martha, retirada del coche fúnebre, etc.) El travelling alrededor del lecho es el más genial de todos los ejemplos. Se produce la primera vez que se poseen los amantes: la cámara los ve abrazados, pasa por detrás de la cama, muestra la mano derecha de Francisco pugnando por apagar la luz y la izquierda de Martha (con el anillo de compromiso visible) que trata de impedirlo; Francisco triunfa y el dormitorio queda iluminado por el fuego de la chimenea, fuego que crece, ardiente como el amor. La segunda y última vez, Martha agoniza. A su lado, están su madre y su marido. Martha llama a Francisco. La madre explica al yerno: Es el nombre de nuestro hijo. Mientras Martha sigue llamando, la cámara vuelve a pasar tras el lecho. Dos manos se ven nuevamente: Martha en su delirio ha tomado el puño de su marido, cerrado con desesperación. La mano de Martha se suelta, cae. El fuego de la chimenea ilumina el dormitorio, pero cada vez menos, hasta apagarse, como se ha apagado la vida de Martha. Magistral ejemplo de dominio del lenguaje cinematográfico, dominio que se halla presente en todo el film. Es también notable el empleo repetido de diferentes temas: la lluvia, los espejos, son dos casos. La lluvia es un verdadero leit motiv. Lluève cuan-

do Martha espera infructuosamente en el pontón (desengaño que motivará el casamiento con su prometido); llueve la primera noche de amor (y es causa circunstancial de la entrega de Martha); llueve la noche de la partida de Martha embarazada (aumentando la desesperanza del momento); llueve, en fin, al producirse la definitiva separación de los amantes (acompañando su dolor, su soledad). Nótese la utilización romántica de un fenómeno natural. El uso de los espejos es también brillante, pero tiene un carácter menor. Sobre un espejo se produce el fundido de pasaje al primer recuerdo. Recuérdese el espejo frente al cual Martha arregla su peinado en el Harry's bar o el del ropero del dormitorio que al abrirse refleja la figura de Francisco. Lo mismo sucede cuando la tentativa de suicidio de éste: el padre sube las escaleras y abre la puerta entrando a la habitación. No se ve a Francisco pero la cámara gira y muestra su imagen en un espejo al lado de la puerta. Otro ejemplo: Martha y Francisco entran a una mueblería; se los ve acercándose a la cámara, pero ésta, al moverse, revela que era un reflejo en el cristal de un aparador. El film tiene un gran gusto por la repetición de motivos. Estos dan a las imágenes cierto simbolismo, por el juego de correspondencias visuales, expresando algo que el diálogo se niega a decir.

FOTOGRAFIA, MUSICA, DECORADOS, DIALOGO, SONIDO, INTERPRETACION

De la fotografía, dirigida por Michel Kelber y realizada por Raymond Voinqueul, ya se ha mencionado el principal resorte. Participa, además, de la técnica eficiente y sencilla con que está hecho todo el film. (Otros films de Kelber: **Zuzú**, **Yo traicioné**, **Carnet de baile**, **Una mujer desaparece**). La música de René Cloerec se reduce a un tema de corte clásico (fuertemente influido por Ravel) a una misa de gran factura, ambas composiciones empleadas según los más puros cánones cinematográficos. (Otros films de Cloerec: **Douce**, **Sylvie et le fantome**, **La jaula de los ruiseñores**).

Los decorados fueron realizados con gran conocimiento de época y ambiente. Su autor, Max Douy (quien los hizo en sólo 15 días y los construyó, heroicamente, en un terreno ridículamente exiguo) evidencia comprensión del realismo que rige al film. (Otros trabajos de Douy: **El traje de novia**, **Crimen en París**, **El infierno del juego**, **Werther**, **Air pur**, **Les dames du Bois de Boulogne**). El diálogo es el natural complemento de la acción, pero no sólo la acompaña, sino que también la hace progresar y definirse. Ya dijimos que Bost es uno de los mejores dialoguistas de Francia. El sonido mantiene la fidelidad al designio realista de todo el film. Un solo efecto especial hay que señalar: el ralenti en la grabación que acompaña a la imagen flou cuando Francisco comienza a recordar. La interpretación que hacen de sus papeles Gérard Philipe y Micheline Presle es sencillamente inmejorable. Su mejor elogio son las palabras de Cocteau al salir del estreno en París: "Yo, que conocí a los verdaderos personajes de este drama, sólo puedo verlos ya a través de Gérard Philipe y de Micheline Presle". El primero, hasta ayer modesto extra (**La caja de los ensueños**) fué premiado en el Festival de Bruselas con el premio a la mejor interpretación masculina de 1947. (Otros films de Micheline Presle: **El paraíso perdido**, **El traje de novia**). El resto del elenco está a la altura de sus responsabilidades.

EL ESCANDALO

La novela provocó en 1923 el escándalo querido por su autor. El film lo provoca de nuevo en 1947. En Burdeos, el clero intenta detener su exhibición; en Bretaña, los Padres de los alumnos de escuela, la Asociación de veteranos y otras

organizaciones similares protestan, juzgando la obra inaceptable "tanto desde el punto de vista de la moral como desde el punto de vista político"; en Bruselas, al exhibirse el film en el Festival, el Embajador francés se retira de la sala; en toda Francia, la prensa reaccionaria eleva su puritana y mediceval voz de protesta.

Contra la inadmisibile acción del Embajador, Mr. Brugère, se levantaron las voces de los autores del film (Le Figaro, 23 de junio de 1947) y el señor Brugère no tuvo más remedio que contestar "que se había retirado en silencio a las 22 y 30 por ser hora en que se acuesta siempre" (Le Figaro, 24 de junio). Compañeros de asiento manifestaron que la retirada no había sido tan silenciosa (Le Figaro, 25 de junio). El entredicho lo cerró Pierre Laroche con la siguiente gacetilla que publicó La Marseillaise de julio: "En caso de guerra, de revolución, de motín, (etc.) a partir de las 22 y 30 se ruega no contar con Su Excelencia: **Su Excelencia hace nono**". El film provocó una verdadera querrela periodística donde se leyeron frases memorables como ésta: "Tal producción añade al cinismo más repugnante la exaltación del adulterio, ridiculizando la Familia, la Cruz Roja y el mismo Ejército... En nombre del público, con el apoyo en masa de las agrupaciones familiares y patrióticas, exigimos que este film innoble sea retirado de la pantalla" (Courrier Français du Sud-Ouest, 31 de mayo). Un digno prelado, el padre Richard, tuvo el valor de defender el film: "...Le diable au corps existe y es una obra de arte..." (Témoignage Chrétien, 25 de julio). Un laico no tan digno, Claude Lazurick, creyó su deber afirmar que "hay temas morales que no se deben atacar en estos tiempos, ya tan turbados" (L'Aurore, 14 de setiembre). Claude Mauriac (hijo de François) atacó duramente a los Tartufos (Figaro Littéraire, 21 de junio) y Jean Fayard los defendió (Opera, 21 de junio). Jean Cocteau publicó en La Revue du Cinéma Nº 7 una nota en que decía: "Llegará un día en que los periodistas digan: Es una vergüenza mostrar films en colores a madres de luto". Lo positivo de toda esta querrela fué que el productor, Paul Graetz, asustado, pretendió mutilar el film y lo logró en parte. Los autores lo acusaron de "sabotear el film de modo nefasto" añadiendo "hay personas que al mirarse en el espejo desean ver una cara honrada: dudamos, señor Graetz, que esta satisfacción le sea concedida". De inmediato Autant-Lara, Aurenche y Bost fundaron su propia sociedad de producción (Le Figaro, 27-28 de julio). El corte más importante se halla situado en el paseo en bote de Martha y Francisco, durante el cual éste leía *Le dormeur du val* de Rimbaud. Martha decía, llorando: "Decididamente, creo que no estoy hecha para la guerra. Francisco: Nadie. Martha: Pero todo el mundo se ha ido a la guerra. Francisco: Nosotros no". Es curioso comprobar que muchos trozos cortados en Francia han sido exhibidos en Montevideo. Tal el importante pasaje del principio cuando Francisco sale de su casa y el pueblo grita cualquier cosa: "Viva la paz. Viva las mujeres. Viva el tranvía. Viva la victoria. Viva los heridos. Viva todo el mundo. Viva nuestros muertos. Etc."

Para finalizar, nada mejor que reproducir aquí las palabras pronunciadas por Autant-Lara en una entrevista de prensa reproducida por Le Soir el 21 de julio (siempre del 47): "He tratado el problema de la juventud y del amor con total franqueza. He querido expresar con realismo los sentimientos sin hacer un film escandaloso. Me enfrenté a un problema social y sentimental difícil, delicado, lo más saludablemente posible".

Asunción de Ti

I

Quién hubiera pensado que se hallaba
sola en el aire, oculta,
pronta
para el bautizo de mis ojos
tu mirada.

Quién hubiera creído esa terrible
ocasión de nacer, puesta al alcance
de mi espesa amargura,
es decir, más allá del azar
pero siempre alcanzable,
y que tú y yo iríamos, despojados
de todo bien, de todo mal de todo,
a aherrrojarnos en el mismo silencio,
a inclinarnos sobre la misma fuente
para temernos
mutuamente espíados en el fondo,
temblando desde el agua,
descubriendo, pretendiendo alcanzar
quién eras tú detrás de esa cortina,
quién era yo detrás de mí.

Y todavía no hemos visto nada.
Yo espero que alguien venga, inexorable,
siempre temo y espero,
y acabe por nombrarnos en un signo,
por sitiarnos en alguna estación,
por dejarnos allí, como dos gritos
de asombro.

Pero nunca será. Tú no eres ésa,
yo no soy ése, ésos, los que fuimos
antes de ser nosotros.
Eras, sí, pero ahora
suenas un poco a mí.
Era, sí, pero ahora
soy un poco de ti.

No demasiado, solamente un toque,
como un pequeño rasgo familiar,
pero que fuerce a todos a abarcarnos
a ti y a mí cuando nos piensen solos.

II

Recoge el horizonte su lomo de azafrán
 y el espíritu se hinca en el prado
 toda vez que encendemos un arco de palomas
 o se escucha el delirio del mar
 a través de los años horizontales de los pinos.
 ¿Para cuándo reservas la ternura?

Hemos llegado al crepúsculo neutro
 donde el día y la noche confunden su desvelo
 y los gritos penúltimos del sol
 dan un penacho rubio a los eucaliptos.

Nadie podrá olvidar este descanso.
 Ni respirar un aire de muerte más liviano.

Pasa sobre mis párpados el cielo fácil
 a dejarme los ojos vacíos de ciudad.
 No pienses ahora en el tiempo de agujas,
 en el tiempo de pequeñas desesperaciones
 que acaso sólo aguarda el impulso de Dios
 para estirarnos el muro del insomnio.

Ahora sólo existe el anhelo desnudo,
 el sol que se desprende de sus nubes de llanto,
 tu rostro que se interna noche adentro
 hasta sólo ser voz y rumor de sonrisa.

III

Tú que sostienes el azar frente a los labios,
 tú que dices el clima que te alcanzan las aves,
 nombras la dirección en que se arroja el viento
 y amas la escala verde del mar bajo tus párpados,
 vienes a comenzar otra vez tu presencia
 de última espiga aquí en el horizonte.

Ven, yo quiero que fluyas de tu imagen serena
 sin hierirla y rozando con tus pies ya desnudos
 la reposada sombra de tu alma atardeciendo.
 Porque a pesar de todos los silencios gastados
 desde tu llana orilla de pudor a la mía,
 habrá siempre una vuelta de nuestro beso pródigo.

Quando llegue el instante de desposeernos
 y en la margen inmóvil frente a frente quedemos

viéndonos a través del esmeril de otoño,
 acaso no pensemos cómo hubiéramos sido
 tú sin mi corazón rodeándote de alondras,
 yo sin tu tallo débil volándome canciones.

IV

Puedes querer el alba
 cuando ames.
 Puedes
 venir a reclamarte
 como eras.

He conservado intacto tu paisaje.
 Lo dejaré en tus manos
 cuando éstas lleguen, como siempre,
 anunciándote.

Puedes
 venir a reclamarte
 como eras.
 Aunque ya no seas tú.
 Aunque mi voz te espere
 sola en su azar
 quemando
 y tu sueño sea eso y mucho más.

Puedes amar el alba
 cuando quieras.
 Mi soledad ha aprendido a ostentarte.
 Esta noche, otra noche,
 tú estarás,
 y volverá a gemir el tiempo giratorio
 y los labios dirán:
 Esta paz. Ahora. Esta paz. Ahora.

Ahora puedes venir a reclamarte,
 penetrar en tus sábanas de alegre angustia,
 reconocer tu tibio corazón sin excusas,
 mi mirada sin ángeles,
 los cuadros persuadidos,
 saberte aquí.

Habrà para vivir cualquier huida
 y el momento de la espuma y el sol
 que aquí permanecieron.

Habrà para aprender otra piedad
 y el momento del sueño y del amor
 que aquí permanecieron.

Esta noche, otra noche
 tú estarás,
 tibia estarás al alcance de mis ojos,
 lejos ya de la ausencia que no nos pertenece.

He conservado intacto tu paisaje
 pero no sé hasta dónde está intacto sin ti,
 sin que tú le prometas horizontes de niebla,
 sin que tú le fatigues su ventana de arena.

Puedes querer el alba cuando ames.
 Debes venir a reclamarte como eras.

Aunque ya no seas tú,
 aunque contigo traigas
 dolor y otros milagros.

Aunque seas otro rostro —tan amado—
 de tu cielo hacia mí.

V

Oh césped, ella tiene el paso
 tan suyo,
 que no te podrá herir, aunque quisiera,
 el resplandor que canta en tu rocío.

Déjala transcurrir
 como a un pájaro cercano de cristal
 muy por encima de tu selva breve.

Déjala comenzar
 como al rostro de la noche en descanso
 desde la beatitud del horizonte.

Oh césped,
 no la dejes terminarse.

MARIO BENEDETTI

Despedida

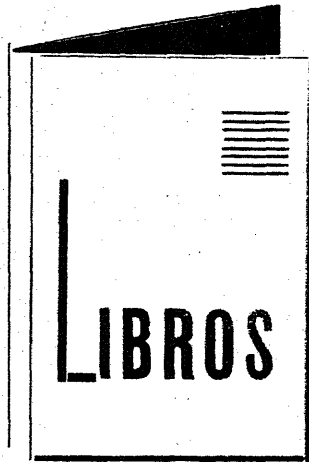
Es un lento mirar de despedida,
 que doy, a toda cosa, ensimismado;
 árbol que dejaré, tan levantado,
 manantial de corriente distraída.

¿Por qué ventana se me irá la vida,
 fidelísimo amor, multiplicado?
 ¿Quién anuncia, con gesto desterrado,
 desde andenes de sombra, mi partida?

En esta parquedad en que me sumo,
 sin ruta, ni equipaje, envuelto en humo,
 cargas de ausencia sobre largos rieles

llevo conmigo a displicente modo:
 que hasta doblar el último recodo
 han de seguirme como perros fieles.

M A N U E L D E C A S T R O



JEAN PAUL SARTRE - "Teatro"

(Ed. Losada, Buenos Aires 1948)

La literatura existencialista se ha enriquecido con el aporte que implica la edición de las obras teatrales de Sartre. Enriquecimiento material, de cosas acumuladas, que ensancha el panorama de un movimiento amplio e intenso; y, a la vez, enriquecimiento en el modo o forma de verse esa corriente, al emprender la aventura teatral.

Son cinco obras, recientes —la primera de ellas fué estrenada en 1943,— que se van extendiendo en la crítica, el espectador y el lector, con el éxito variable y los motivos ambiguos que acompañan a Sartre. Este goza del prestigio nominativo de su escuela literaria que parecería fluir del noble torrente filosófico nutrido por Kierkegaard, Nietzsche, Unamuno, Heidegger. Por otro lado, aparece culminando, hasta ahora, un proceso cultural complejo, sazonado por dos guerras y sucesivas crisis integrales, a lo largo de una numerosa gama de "ismos".

El núcleo central inicial de "Las moscas" está constituido por la idea de culpa colectiva. ¿Sobre qué reposa ésta? Sobre el deseo que acompaña el presentimiento de un crimen. Este crimen es la exteriorización de los pecados de cada uno, el crimen propio, personal, que se vierte fuera, no para repudiarlo y desprenderse de él, sino para que impere, entronizado, sobre todos. Con el asesinato de Agamón y la asunción del poder por Egisto, el crimen reina y exige total acatamiento. Cada momento de la vida de cada uno está subordinado a la conciencia de culpa; ésta, extendiéndose, se hace carne en el espíritu de todos, hombres y mujeres, niños y ancianos. La vida, pues, se torna en una perpetua expiación. Expiación por el arrepentimiento. Es decir: por la contemplación cotidiana del crimen con el agregado subjetivo del temor. El crimen come, muerde, remuerde; es decir: destruye. Pero no se le combate, no se le saca, porque habita dentro de cada uno, acorazado de terror. Es la versión sartriana del pecado original.

El redentor (el Cristo), Orestes, por un nuevo crimen, va a tomar sobre sí el pecado de todos, va a desembarazar a su pueblo de culpa. ¿Por qué? Porque sus ojos se han abierto a la libertad. Cuando ésta estalla dentro de uno, todo se subordina a ella y no hay posibilidad de resistirla. **La libertad es fatal.** Toma al hombre y lo lanza a sus caminos, al encuentro de sí, que supone la obtención de los valores más altos de la vida y, con ellos, ser plenamente, sin miedo, sin entregas, con absoluta responsabilidad.

En "A puerta cerrada" Sartre prosigue en sus caminos de la libertad, enseñándonos el infierno de quienes fueron incapaces de vivir su verdadera vida. Quien quiso ser valiente, no supo ser más que cobarde; quien quiso vivir para siempre en sus sentidos, está para siempre con ellos abiertos sin posible satisfacción, en realidad o recuerdo; quien amando destruyó todo, equivocando su objeto de amor, debe soportar ahora, minuto a minuto, la más insultante repulsa. Este infierno en soledad de tres —trirreflejada soledad— es la angustia interior de cada uno que se prodiga eternamente, en pura duración, porque "cuando se está mortalmente angustiado, el tiempo acaba por detenerse" ("wenn man zu Tode geängstigt wird, da steht die Zeit zuletzt stille": Kierkegaard). Así, en la escena, queriendo ser, los tres personajes se deshacen y desnudan las vísceras de sus almas, sin otra finalidad, al cabo, que insistir en existir.

Sobre un tema de la resistencia, en "Muertos sin sepultura" Sartre construye fragmentariamente la muerte de sus personajes. Sus ideales, sus miserias, sus orgullos, van siendo apresados y vertidos en línea continua o en estallidos repentinos. La idea de la muerte, con su proximidad física, acelera el sentir y el pensar de cada uno, su definición viva. Carecería, tal vez, de sentido, preguntarse si este cuadro que construye Sartre no es falso. Si los hombres que van a morir por una causa justa, cuya defensa se escogió libre y voluntariamente, no se comportan de otra manera, no piensan y sienten cosas distintas. Son los hombres de Sartre, los creados por él para su finalidad estética. Su posible verdad no reside en el motivo sino en el acto y su máscara trágica es su rostro. Allí están, existiendo cerca de su muerte, en su vida inventada y, por ello mismo, cerrada, invulnerable.

"La mujerzuela respetuosa" abandona el buceo interior, el espionaje de las pasiones y los instintos, para presentar, con genio y crudeza, un problema social. El drama no es sólo del negro perseguido, sino de una nación entera. La posibilidad física de la riqueza, del éxito constante, no llega a traducirse en valores morales sino en una degradación creciente que esteriliza los sentimientos, creando ideales de vida cínicos y artificiales. Se contraponen a esto el personaje de la prostituta, de una mujer a la cual su "vida libre" le ha dejado el alma en libertad, con todas las simpatías y repulsiones naturales. Junto a ellos, el negro muestra su pequeña vida simple de animalito asustado y cercado, sin defensa posible, dentro o fuera de sí. La breve acción está compuesta con cuidado, el diálogo es excelente y los personajes han sido contruidos con nitidez que se impone desde su primera definición.

Posiblemente, "Las manos sucias" es la obra de Sartre que ha provocado más ardientes polémicas. Polémicas políticas, ya que no literarias. No obstante, la pieza es una pieza literaria y sus valores son valores estéticos, por sobre todo. El hecho de que el partido político que se trae a escena sea el comunista, es un accidente del tema provocado por la actualidad; por una actualidad que no es cosa de pasar por alto sino, antes bien, de aprovechar en todas sus posibilidades, ya que integra, nominada y definitivamente, una parte fundamental de nuestro existir.

El nudo del asunto radica en el conflicto entre un idealismo determinista, de una sola línea, y un idealismo proteico, pragmatista, que se adecua a las circunstancias para aprovecharlas. El drama, en el elemento humano, no obstante la lateralización de otros conflictos, se centra en el intelectual que viene de la alta burguesía al comunismo para salvarse espiritualmente, haciéndose responsable de la justicia de clases. Por ello, su ideal es un fin constantemente actuante, en perpetua realización, que informa toda su conducta. El proletario comunista, en cambio, abraza el ideal como objetivo material a conseguirse en el futuro y, por tanto, separado del principio. Los caminos hacia él, pues, no se hallan trazados de ante-

mano, sino que se van inventando o descubriendo de acuerdo a la visión momentánea.

Esas manos sucias del lodo de tantas vías abiertas o intentadas, sacuden, vuelven y asquean los sentimientos de aquél y desbaratan su cómodo, aunque heroico, camino blanco. La obra historia esa conmoción, detallando la vida del ideal en él, hasta su último y desafiante sostenimiento.

En estas líneas sólo se ha querido dar una visión esquemática de los temas sustanciales de las obras de Sartre, sin aventurar un juicio, tal vez prematuro, sobre sus valores. No es que no se crea conveniente el temperamento contrario, pero parece más aconsejable, cuando la discusión ha sido apenas abierta, que en una sección de lecturas se suspenda el juicio y se recomiende simplemente la atención de un libro que sin duda importa. Por ello, además, cabe recomendar a los numerosos núcleos teatrales independientes la representación de estas piezas, que no ofrecen dificultades insalvables para ser llevadas a escena. Esto ayudaría, por otra parte, a aquilatar sus posibles valores y a descubrir los ocultos. La cosa existe; debe dársele oportunidad de vivir.

M. A. A.

MARGARITA G. DE SARFATTI - "Espejo de la pintura actual"

Edit. Argos. Buenos Aires 1947. - 233 págs., 25 ilustr.

De sus relativamente breves y esporádicas estadías entre nosotros, Margarita G. de Sarfatti, la discutida aunque eminente crítica de arte italiana, nos ha dejado este invaluable "Espejo de la Pintura Actual" que comporta, en primer término, un oportuno ejemplo de cómo es posible conciliar el riguroso desarrollo de un tema especializado con el empleo de un lenguaje fluido, leve sin claudicar, y tocado las más de las veces por un musical y gozoso encantamiento poético.

De cada definición de un "ismo" o de un pintor aislado extrae la Sarfatti, con gran poder de síntesis, las características más determinantes que a cada uno corresponde en el panorama general de las artes plásticas. Así sus estimaciones sobre las distintas escuelas pictóricas, desde mediados del siglo pasado hasta hoy, van hilvanando jugosos juicios de sus principales generadores y adeptos. En forma principalísima el que corresponde al desconcertante —no desconcertado— Salvador Dalí, a quien enfoca, en cinco páginas sin desperdicio, con observaciones tan exactas como originales y profundas. Veamos un ejemplo: "Dalí no está a sus anchas en el reinado del sueño, donde vive y se proclama rey, y quiere desesperadamente aferrarse a todos los detalles de evidencia de aquella realidad cotidiana y terrenal, de la que pretende evadirse y que al mismo tiempo añora. Parte para la luna, pero quiere poblar sus heladas montañas espectrales con pinares enanos y pedregullo de los cerros de Cataluña. Lo lamentable es que lo logra y empequeñece la luna y los sueños". Luego, al referirse al pintor italiano Massimo Campigli, ajusta su juicio al estilo de exactitud algebraica que caracteriza al mismo, empleando esta adecuadísima imagen: "Sus figuras se parecen entre sí como los factores de una ecuación, intercambiables sin alterar el producto". Y, finalmente, este sutil aserto en torno a Juan Gris: "Si el cubismo es, como dijo Eugenio D'Ors, la cuaresma de abstinencia y rigores de la pintura en vía de purificación plástica, Juan Gris es la Santa Teresa de Avila de su disciplina".

Tal vez en otros pasajes se resientan sus reflexiones de excesiva y por momentos cáustica sequedad, como por ejemplo el capítulo dedicado a la pintura inglesa actual, en que alguna risueña referencia deja traducir el desgano con que ha emprendido su análisis. En este aspecto conviene destacar cierta desigualdad

de trato —en espacio y valorización— dispensado a la pintura inglesa y a la de los países orientales de Europa, en contraste con la no menos medicre de Estados Unidos y Brasil, a cuya exhumación dedica entusiastas consideraciones, que la actualidad pictórica de ambos países no justifica mucho más que la de los citados anteriormente.

No obstante, el equilibrio de la obra no es afectado mayormente en profundidad conceptual o rigor expositivo. La reiterada opinión negativa frente a la pintura polemizante, marca, en ese sentido, una plausible y firme regularidad en el planteamiento de convicciones. La argumentación, aunque pasible de no ser compartida, jamás se resiente por falta de solidez o sinceridad. En todos aquellos pasajes en que la obra abarca temas de carácter general (universalidad de la pintura de hoy; factores que inciden en su desorientación; relaciones entre público y artista; fotografía y pintura, etc.) su autora evidencia una penetración psicológica y una visión histórica de indudable interés y, sobre todo, un insistente deseo de apartar lo válido y positivo de cada búsqueda pictórica, individual o colectiva, en contraposición con lo arbitrario y transitorio que pueda invalidarla. Así es que nos dice de la llamada "Escuela de París": "El lema soberano de las búsquedas modernas está en llegar a la síntesis y a la expresión por medio de la composición, que comporta por supuesto la deformación. Lo que siempre se hizo y se hará en el arte, pero ahora con una evidencia mayor, acaso brutal frente a la realidad". Pero luego: "En la pintura ya se dibujan sus rasgos (los del estilo), para quien sabe verlos, a través de los aparentes disparates. Algunas de estas extravagancias desaparecerán, otras, limadas y suavizadas por la costumbre, ya no extrañarán más por excéntricas, sino entusiasmarán por acertadas y visibles".

Como particular interés para nosotros, tiene el libro un apéndice sobre pintura rioplatense. Necesariamente en una obra de tan vastos alcances y tan reducidas posibilidades de espacio —pues es evidente su destino de apretado aunque personalísimo manual— no podía, ni puede, pretenderse un amplio y detallado estudio de la actualidad pictórica de estos países. En lo que nos concierne directamente, esto es, en lo que se refiere a la pintura uruguaya, creemos desproporcionada la importancia atribuida a Gallino en nuestra evolución. No queremos, desde luego, disminuir la enorme influencia ejercida por dicho artista en los albores de la plástica nacional, máxime si recordamos que hasta el mismo Blanes emitió sin reservas su juicio admirativo hacia el pintor italiano, pero nos parece algo incongruente ese desnivel valorativo, y, casi diríamos, afectivo, puesto de relieve por la Sarfatti para comprender y estimar la obra de Gallino, en demérito de un pintor de singular trascendencia en nuestra pintura, como lo fué Juan Manuel Blanes, a la postre similar en estilo y ubicación al italiano e indiscutiblemente más arraigado entre nosotros por la genuina substancia histórica de sus temas. Tiene para Figari los conceptos más concienzudos y solventes, orientados por una breve pero certera apreciación. En cuanto a la pintura actual, nos parece algo inconsulta la enumeración de aquellos pintores que considera sus principales exponentes. Es evidente que el paso de la Sarfatti no es aquí tan seguro como en las sendas, ya por ella muy trilladas, de la pintura europea, influencia ésta de fácil percepción en su particular y quizá algo exigente manera de encarar la pintura de estos países, apenas inaugurados para el arte universal. Dedicó, empero, al clausurar la obra, hermosas y sentidas palabras a los pintores de estas latitudes, que quienes viven de cerca el camino de luz y tinieblas en que ellos se debaten, no pueden menos que reconocer como muy ricas en sabiduría y muy nobles en intención.

En resumen: un libro de gran utilidad, de muy alta docencia e indispensable en esta hora en que los aires de la literatura pictórica se ven enrarecidos por

hábitos de oscuridad y desconcierto y que, por la claridad, la belleza y la sinceridad con que está escrito, bien merece una mayor divulgación de la que hasta ahora ha tenido, por ignorársele o por impropio recelo ante una desconcertante notoriedad de la autora, totalmente ajena a sus virtudes críticas.

S. M.

JULIEN BENDA - "El triunfo de la literatura pura o La Francia Bizantina"

(Ed. Argos, Buenos Aires, 1948)

No es por cierto Julien Benda el primero que halla síntomas de decadencia en la literatura de este siglo ni tampoco el primero en exhibir atendibles razones para armar su tesis. Algunas de ellas seguramente compartidas por quienes no juzgan las letras actuales con empedernido fanatismo o consigna de clan, precisamente porque el arte nuevo constituye su diario nutrimento y preferirían no verlo extraer sus valores de su incertidumbre, sus mejores fuerzas de su debilidad.

Este libro de Benda resulta deprimente por dos razones: primero, porque el aprovechable planteo que de las letras actuales efectúa el autor, confirma el carácter decadente de las mismas, y segundo, porque Benda fracasa irremediablemente en sus ataques a esa literatura. Y esto no porque el autor carezca de talento —que lo tiene y copioso— sino porque estas letras de hoy, preciosistas, inmorales, destructoras, se han refugiado en una singular e inexpugnable concepción del arte y de la vida. En realidad, esa concepción es su mejor conquista y su mayor peligro, desde que tales creaciones son, desde el punto de vista literario, inatacables.

Por eso malogra su esfuerzo Roger Caillois cuando, como en "Babel", vapulea la nueva sensibilidad en términos demasiado generales, y por eso Wladimir Weidlé, tanto más hábil y equilibrado, la combate elogiándola y termina por ofrecerle la vieja receta de la fe. Como ética dislocada, como anarquía irracional, como indistinguible de místicas imbricadas, la literatura nueva es vulnerable. Mas no como literatura. Como tal, es inventora, ágil, ilimitada; como tal, ha decidido empezar de nuevo y se ha lanzado a originalizar, ha absorbido el disparate y le ha dado sentido, ha irrumpido en el sueño y en el pasado, ha dado vuelta al hombre como a una bolsa y lo ha colgado al aire, a fin de que destile su romanticismo. Acaso una solución demasiado perfecta para el hombre imperfecto. Este ha utilizado la insólita y desacostumbrada libertad para recrearse con lo execrable, para justificar las inversiones sexuales, para formular una estética del estiércol.

Es legítimo el *Corydon* de Gide, no los corydonistas; es artística la *Sodoma* de Proust, no los sodomitas. Los entusiastas más sospechosos confunden temas y literatura y si un novelista relata bellamente un homicidio, ellos concluyen que el homicidio es algo bello.

El libro de Benda es singularmente feliz en la síntesis expositiva de las características primordiales de esta literatura. Y es particularmente desgraciado en la manera de intentar su abatimiento. La violencia le ha quitado lucidez. Benda pierde un tiempo precioso en designar repetidamente a Valery, a Gide, a Proust, a Claudel, a Giraudoux, con los epítetos semiirónicos, semibrutales, de "hierofantes", "nuevos papas", "príncipes tronados", "elegidos", "chefs de ballet", y se lamentablemente en el tintero lo realmente fructuoso. Este es su fracaso. Como el planteo inicial es inteligente y hábil, el lector se entera de que la nueva literatura ha hecho de la originalidad una religión, que tiene sed de lo total y a la vez necesidad de conocer lo individual, que coloca la forma por encima del fondo, que

rechaza la idea neta pues "lo que está fijado está muerto" (Gide), que su "claridad cesa a algunos codos de la superficie" (Valery), que es preciso reconocer que en la nueva sensibilidad poética hay una evolución y un progreso, que "el arte es la realidad vista a través de un temperamento". Todo ello no puede dejar de seducir al lector, sobre todo al lector de otra literatura, ya que expresa una realidad desacostumbrada, una visión poética de la existencia, un sistema de imágenes contrapuestas y puras. Pero lo otro, la arremetida del propio autor contra ese mismo panorama, de tan limitado resultado ingenuo.

Benda cita de Bergson —naturalmente, para execrarlo— aquello de que "el hombre debe filosofar con **toda su alma**, es decir, no sólo con su razón, sino con sus pasiones, sus instintos, su deseo de vivir" y lo compara con aquello otro —tan romo— de Poincaré: "La razón sólo constituye una parte del hombre, pero la única dotada de valor". Cree además que la nueva literatura debe al aporte bergsoniano su amor por lo repugnante, cuando lo que Bergson recomienda es en realidad una filosofía integral, en donde los instintos —y no precisamente los instintos desviados— son sólo una de las tantas zonas anímicas. Por otra parte, Benda, encandilado por Valery, se olvida de Claudel, y atribuye a las nuevas letras "un sensualismo que ignora toda preocupación religiosa". Asimismo —y esto sí parece inexplicable— extrae falsas conclusiones de citas que tiene bien a mano. Cuando Ramón Fernández dice de Alain que su frase "lo oculta a él mismo a las miradas de nuestro espíritu", Benda concluye de ahí que "la nitidez del escrito es considerada por este crítico como una tara literaria" (sic). Un tema que reza: "La inteligencia es la facultad de nuestra alma de no comprender nada de nuestro cuerpo", para Benda "equivale a decir que la biología no existe" (sic).

En realidad, el autor se muestra a lo largo de todo el libro de una inflexibilidad abrumadora. Se ha plantado en la racionalidad absoluta tan irracionalmente, se ha vuelto tan exigente en sus reclamaciones de lo neto, de lo fijo, de lo estable, que con su sola actitud justifica la situación de sus detractados; cuando pudo, de habérselo propuesto, de haber dejado en el umbral algunos de sus rencores, conciliar su ética de racionalista con la libertad del literato moderno. ¿A qué mejor ideal puede éste aspirar actualmente que a una libertad racional? La soltura, la independencia, la osadía de las letras actuales se beneficiarán siempre con la vecindad de la razón (demás está decir que ésta, por su parte, ganaría el doble al perder su embarazo científico), siempre que la razón supiese dónde comenzar a ser osada, y la osadía dónde retroceder a la razón.

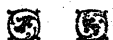
Para Benda predominan en la literatura actual el antiintelectualismo y el irracionalismo. Esto muestra algo de verdad en una sola de sus partes, ya que puede decirse que hoy predomina un irracionalismo intelectual. Pero un tal irracionalismo, ¿no será aproximadamente un racionalismo? ¿Acaso piensa Benda que los sueños escritos por Robert Desnos —para sólo citar un conocido extremo— no denotan el más leve aporte intelectual? Aparentemente esos sueños escritos son irracionales, pero aunque no hubieran sido provocados artificialmente (que, en este caso, equivale a decir racionalmente), su planteamiento y su utilización es francamente racional. El triunfo del surrealismo consistió en contaminar la literatura tradicional con sus búsquedas místicas, con sus automatismos, con su juego verbal; pero ese triunfo significó asimismo su derrota doctrinaria, desde que inficionó de fórmulas racionales su tan cantado antiintelectualismo.

La verdad es que todo —géneros, escuelas, intenciones— tiende a confundirse, y si hoy les agrada a los racionalistas haber tenido en su pasado una etapa de irracionalismo que necesitan para repudiar, lo cierto es que a los irracionales no les supo nunca demasiado mal cierto gustillo a razón.

Sostiene Benda que el peligro de la literatura moderna no reside en lo que

ella tiene de específicamente literario, sino más bien en lo que tiene de doctrinario. Sin embargo, el peligro no reside ni en lo uno ni en lo otro. Reside un poco en la sociedad que no prepara hombres lo suficientemente inzarandables como para que prefieran pasar esa literatura —y toda literatura y todo arte— por el cedazo de su propia estética, y reside asimismo en la existencia de críticos a lo Benda, tan irracionalmente racionalistas como para estrellarse contra un muro de arte, que puede estar, como éste de que se trata, lleno de grietas y hasta de falsas decoraciones, pero que ellos, por su parte, ni pretenden comprender ni merecen abominar.

M. B.



HEMOS RECIBIDO

AGUSTIN RIVERO ASTENGO, "Remansos...", Ed. del autor, Buenos Aires, 1948, 178 páginas.

CLARA SILVA, "Memoria de la nada", Colección Paloma, Ed. Nova, Buenos Aires, 1948, 96 páginas.

J. C. SABAT PEBET, "Cervantes, en la Aventura entre el Querer y el Poder", Apartado de la Revista Nacional Nº 109, Montevideo, 1948.

PAULINA MEDEIROS, "Corazón de agua" (ficción), ed. del autor, Montevideo, 1948, 160 páginas.

ROBERTO FABREGAT CUNEO, "Los encuentros de Andrés", Ed. Independencia, Montevideo, 1947.

JUAN CUNHA, "6 sonetos humanos", ed. del autor fuera de comercio, Montevideo, 1948.

ALEJANDRO FRAU

CORREDOR DE CAMBIOS

Importación

Exportación

TREINTA Y TRES 1467

Teléfono: 8.81.31

CASA

Canadell Batlle

**CORTINAS
BORDADOS
VAINILLAS
PLEGADOS**

CONVENCION 1434

TELEFONO 8-33-36

Contribución

N. N.

PAYPLASTICOS

Mannise, Bardelli & Menegazzi

**25 DE MAYO 965
Paysandú**

**FABRICA DE ARTICULOS
DE MATERIAL PLASTICO
GABINETES DE RADIO DE
BAKELITE**

Representante en Montevideo:

K. E. KUBLER

ZABALA 1564 ● Teléf. 8.34.48

Sumario del N.º 1

FRANZ KAFKA: Parábolas
LUIS BAUSERO: Poemas.
MARIO BENEDETTI: La vereda alta (cuento).
MANUEL ANTONIO ABELLA: Sonetos.
SALVADOR MIQUEL: Plástica.
FRANCISCO RODRIGUEZ BADETTO: Poemas.
MERI FRANCO: Concierto.
Libros: Las dos rutas de Evelyn Waugh.

Sumario del N.º 2

T. S. ELIOT: Gerontion.
MANUEL ANTONIO ABELLA: Don Nadie.
ERNESTO PINTO: Bogotá, el nueve de abril.
GASTON BLANCO PONGIBOVE: Noticias de la noche.
ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS: Poemas.
MARIO DELGADO ROBAINA: Un ensayo de Salinas
ROBERTO FABREGAT CUNEO: Tres imperios.
Libros: Notas de Salvador Miquel y M. Benedetti

MARGINALIA

SE VENDE EN LAS SIGUIENTES LIBRERIAS:

LA CRUZ DEL SUR — 18 de Julio 1328.
PALACIO DEL LIBRO — 25 de Mayo 577.
ATENEA — Colonia 1263.
DE SALAMANCA — Bartolomé Mitre 1382.
ARTE BELLA — Cuareim 1359.

