

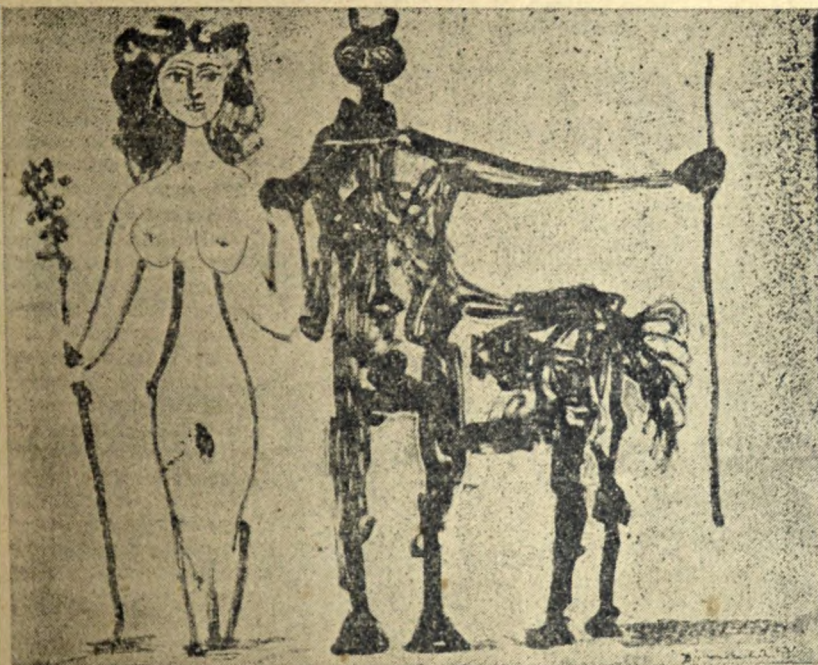
P.V. 1331

# CORREO DEL SUR

AÑO 1

Montevideo, MAYO de 1952

N.º 1



PICASSO. Centauro y bacante

## OTRA VEZ PICASSO

por Hans Platschek

Al conjunto de sus libros sobre Picasso, Zervos ha agregado un nuevo volumen, dedicado a los dibujos del pintor. Nada más oportuno para revelar, con mayor claridad, los resortes espirituales que definen la obra más rica y más perturbadora del arte actual. Resulta ocioso buscar en estos dibujos un hecho concluido: al contrario, conviene analizar sus posibilidades, su calidad de acicate. No sé si es cierto que Picasso ha dicho que son las intenciones las que valen; de todos modos, sus dibujos son manifiestamente **intenciones**. Más que material para una ejecución pictórica, resultan estados de suspenso, respuestas continuas a las diversas interrogaciones que los objetos y los fenómenos le plantean, como él, a la inversa, los plantea al mundo que le rodea. Una botella de anís, una copa, una silla o un mito lo incitan a adelantar su definición particular y delinear, sobre un fondo de realidades vivas, un trazado de ideas.

Sigue en pág. 10

## LAS MULAS

Cuento por  
ARMONIA SOMERS

Exactamente a los tres días de haber cenado aquello, lo vomitó junto a un árbol de la calle, en la misma forma como lo había comido. Ya no era la primera vez que le ocurría lo mismo, en eso radicaba la gravedad del caso. Y, sin embargo, el hombre mantuvo el optimismo suficiente como para seguir creyendo que aún estaba vivo. Había perdido treinta y siete kilos en cinco semanas. Pero conseguía atribuirle importancia a los de pellejo y hueso que le restaban para

una estatura superior a la normal como era la suya.

Cambió de árbol, para despistar el suceso, agarrándose el estómago con cierto disimulo. ¡Qué miseria! El se había dejado amar cierta vez junto a los árboles. Luego encendió un cigarrillo como cualquier hombre vivo podría hacerlo. Un tipo vestido de claro —con cuarenta años encima— uno de los tantos que visten así al primer anuncio de Coca-Cola helada, y se recuestan a fumar sin pedir fuego a nadie. Tampoco nadie lo había visto en el trance. Pero aún en caso contrario, ¿quién podría adivinar lo de los tres días de "paro" digestivo? El conservaba aún dos piernas —dos huesos largos, me-

Este poema que nos fuera enviado expresamente por el insigne poeta, fué escrito para "Caballo Verde", revista que dirigía Pablo Neruda. Se iba a publicar en un número en honor a Julio Herrera y Reissig, en Madrid, 1936, que quedara frustrado por la guerra civil. Forma parte de un libro inédito de Vicente Aleixandre, "Desamor".

## LAS BARANDAS

Homenaje a Julio Herrera y Reissig, poeta "modernista".

Un hombre largo, enlevitado y solo  
mira brillar su anillo complicado.  
Su mano exangüe pende en las barandas,  
mano que amaron vírgenes dormidas.  
Miradle, sí. Los lagos brillan yertos.  
Pero los astros, sí, ruedan sin música.  
Constelaciones en la frente mueren,  
mueren mintiendo su palor cansado.  
Casi no alumbran unos labios fríos,  
labios que amaron cajas musicales.  
Pero las lunas, lunas de oro, envían  
"supramundánamente" sus encantos  
y hay un batir de besos gemebundos  
que entre jacintos mueren como plumas.  
Un fantasma azulenco no se inclina.  
Fósforos lucen. Polvos fatuos, trémulos.  
Suenan un violín de hueso y una rosa.  
Un proyecto de sombra se deshace.  
Una garganta silenciosa emite  
un clamor de azucenas deshojándose,  
y un vals, un giro o vals toma, arrebatada  
esa ilusión de sábanas vacías.  
Lejos un mar encerrado entre dardos  
suspira o canta como un pecho oprimido,  
y unos labios de seda besan, y alzan  
una sonrisa pálida de sangre.  
Dulces mujeres como barcas huyen.  
Largos adioses suenan como llamas.  
Mar encerrado, corazón o urna,  
lágrima que no asumen las arenas.  
Duramente vestido el hombre mira  
por las barandas una lluvia mágica.  
Suenan una selva, un huracán, un cosmos.  
Pálido lleva su mano hasta el pecho.

1936

VICENTE ALEIXANDRE

jor, bajo el pantalón— y cierto invencible orgullo en algo que aún le marchaba bien junto a la solapa izquierda o debajo del sombrero. Podía pasar, sin duda, por un vulgar individuo

Sigue en pág. 11

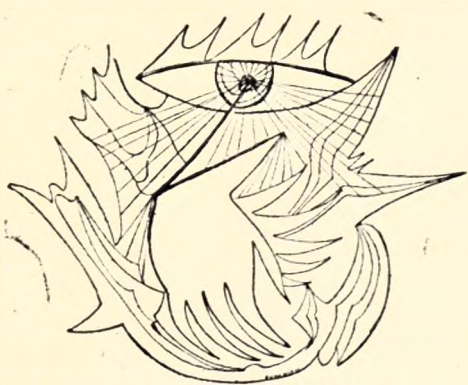
### CORREO DEL SUR

PERIODICO BIMESTRAL DE ARTE,  
LITERATURA Y ESPECTACULOS

Consejo de Redacción: Armonía Somers,  
Jorge Angel Arteaga, Carlos Brandy (Redactor responsable), Omar Prego Gadea y José Carlos Alvarez.

Administración y Redac.: Santa Rosa 5608  
CORP. GRAF. - Panamá y Pampas Precio: \$ 0.50





# Bibliográficas

## LA SOBREVIVIENTE

Clara Silva. Ed. Botella al mar - Buenos Aires 1952.

¿Novela, biografía, drama, documento? Invalida toda intención de clasificaciones el hecho de que *La Sobreviviente* no como libro sino como personajes medular, haya nacido de las torturas mismas de un mundo convencional y deba agonizar por su causa. De nada valdrían, pues, las presentaciones en materia de género. Este libro entra más bien en la categoría general de acontecimiento. Visto así, al igual que ciertas personalidades originales, puede darse a sí mismo su propia ubicación, sin relaciones de vecindad ni parentesco genéricos. Lo concreto, lo que está por encima de toda discriminación de literaturas, es otra cosa: la esencia viva de su plasma y, en ello, la trágica, la irremediable conciencia de sentirnos involucrados, absolutamente todos, en su tema. Época: la nuestra. Culpas: las nuestras. Deshumanización, angustia, retroversión de valores, búsqueda y negación de Dios: todo nuestro. Y ahí mismo, en ese apretujado y terrible sistema de coexistencia, un alma que nació para dolores del enjuiciamiento —“no me dejaronirme”, dice— dándose de golpes como una en el vidrio, mirando que detrás del lípodrían ser tocados el paisaje, la frescura genia. Ella agoniza y asiste a su propio gella muere y presencia sus funerales, ella despertar y encuentra la misma desazón vivirse. ¿Adónde va a desembocar esa esa inadaptación tremenda de la sena a un mundo vivido en su revés, como si se aullara dentro de los caños de la ciudad en lugar de pisar sobre el cemento? Relato sin suspenso, puesto que configura más bien una sucesión desordenada —la experiencia anímica no se rige por más ley que la de su propio acaecer inmediato— allí radica, precisamente, la inquietud del lector, en esa pregunta que anda de salto en salto al fin de cada capítulo: ¿adónde nos llevan, cuál va a ser la última palabra? Supongamos que se resolviera en la autoliquidación, en esa, a plena lucidez, del parapatóico moderno. ¿Quién podría soportar luego a los verdugos —las escupidas de la calle, el ejército de los tarros de basura, el asedio del sexo contrario, la elección de Marjorie Bloom como símbolo femenino de la época, los niños deshabitados de alegría, las pizarras de cotización, los acólitos de Alberto Albertina Proust, las señoras de la moral y los señores aterrizados por ciertos ismos? A menos que esa alma no pueda lograr la dignidad de la verdadera muerte y se decida, de pronto, por la vuelta a un decadentismo absurdo, que también podría ser la última puerta franca, toda actitud negativa implicaría una deserción injustificable. Nuestra época, sea o no lo que tendría que ser en densidad de valores, se afirma. Es en esa voluntad positiva que se halla implícita nuestra obstinación de pertenecerle, de sufrir y crear para ella, de multiplicar nuestros deseos sobre sus aberraciones y sus despojos.

Es a dos o tres últimas vueltas de página que Clara Silva se decide por la solución categórica. Nos la arroja de golpe, después de aquella exhaustiva radiografía de su tiempo y en la que cada uno de sus representantes, incluso el radiólogo mismo, han sido revelados hasta su entraña. Es el minuto de la sobreviviente, casi el parto de sí misma, después de haber renegado de su primera estancia en el mundo. La novela —digamos novela— se ha salvado. Laura universal, acriollada patronímicamente como Laura Medina— se ha salvado con ella.

Y aquí comienza otro sistema de preguntas. La Sobreviviente no se rinde. También como aquellas personalidades singulares, parece declararse decidida a no enmudecer, a interpelar con preguntas que no se formularon. Esta, por ejemplo. ¿Es válida, en el sentido de su proyección sucesoria, la novela escrita por poetas, el caso particular de Clara Silva, diríamos? El poeta, entendamos el de tema subjetivo, está, dada la indole confidencial de su forja, demasiado hecho a espejar estados, a sorprender con sus maravillas

llosos caprichos de alma, a asombrar con sus mudas de humor, como si se tiñera cada vez con tintas nuevas de su cielo sumergido. La poesía es, bien podría decirse, la novela psicológica por excelencia, al menos en su forma más lícita. ¿Puede, por su parte, el novelista consuetudinario, hacer transitar a un personaje en variaciones tan fundamentales, soporta siempre ese personaje el cetro que se le coloca de golpe? ¿Admite, finalmente, la psiquiatría, cambios humorales tan intensos, no ya transitorios, sino que afecten decididamente las formas de conducta? Entre las meditaciones que asediaron a todo lector de este libro, esa será, quizás, la más centrada en lo humano: si Laura Medina, —mujer que ha resuelto de pronto sobrevivir al asco, pertenecer a su época, comprometerse, trepar a los otros seres, alegrarse y sufrir con ellos desaparecer entre ellos de tanto ser uno de ellos— si esa mujer no sería una especie de Ofelia rediviva, traída hacia nosotros por la marea, y si no acabará muriendo, al fin, de su propia decisión de afirmarse en un siglo como el nuestro. Es decir, en suma, si se puede desarraigar su dolorosa exquisitez, su neurastenia finísima, para transportarla al mundo guerrero de la volición positiva, del amor incondicional, de la esperanza. Si se puede intervenir así el perfil de un temperamento.

Con o sin estas preguntas finales, con o sin el análisis de estructura —que daría margen a nuevas disquisiciones, no hay duda de que *La Sobreviviente* quedará como el más completo y brillante historial de una psicosis, la psicosis de una hija del siglo.

ARMONIA SOMERS

## EL ULTIMO VIAJE Y OTROS CUENTOS —

Mario Benedetti. Ed. Número - 1951

El relato que da título al volumen, puede parecer, en una primera lectura o a primera vista, caótico. Y acaso sea ésta la intención de su autor: presentarnos un simil, un correlativo literario de la realidad de nuestra ciudad. Sin embargo, una lectura más atenta nos va revelando su fundamental unidad, la trama subterránea, sus correlaciones ocultas, sus pequeñas calles que vienen a desembocar en la avenida central, en que van a parar las vidas que allí se nos dan: la buscona que se da cuenta que se ha estado negando obstinadamente a algo que en realidad existe; el empleado que desfalca porque quiere “liberarse del engaño solidario” por la absurdidad total de su hecho; o el marido engañado que finalmente, cuando enfrenta la situación, percibe que sólo le resta un “rotundo, infectado cansancio”.

Es posible que el lector desprevenido prefiera los relatos breves al “Último Viaje”, la eficaz sordidez de “Inocencia”, el devastador espectáculo que se ofrece a los ojos del niño de “La Guerra y la Paz”, o el desvalido documento del anónimo marido de “Sábado de Gloria”.

Pero yo creo, sin embargo, que es en aquel en el que Benedetti aún con los defectos que es fácil apuntar nos da la posibilidad de su medida de escritor.

Hay evidentemente en este volumen una unidad mayor de tono y de propósito que el que agrupaba “Esta Mañana”. Es posible agregar una consideración más. Probablemente Benedetti haya querido llevar a la práctica algo que había adelantado como posibilidad, incluso como camino de las letras hispanoamericanas, en su ensayo: “Arraigo y Evasión”. “El arraigo del escritor ciudadano podría consistir en fijar el desarraigo ambiente, en enfrentarlo. Una colectividad que marcha a la deriva, representa... una realidad... Y sobre un testimonio es posible construir”. Tal vez este “Último Viaje” no sea ese testimonio, porque está limitado por su volumen y por su deliberado tono menor. Pero quizás sea en esta línea que el autor puede darnos su voz definitiva y madura.

OMAR PREGO GADEA

## A PROPOSITO DE “POR AIRE SUCIO”

Algunas reflexiones en torno a la poesía de Idea Vilariño

“La Suplicante” 1945  
“Cielo Cielo” 1947  
“Paraíso Perdido” 1949  
“Por Aire Sucio” 1951

Lo primero que se debe señalar, es el hecho de

que Idea Vilariño ha sabido extraer —y estamos, precisamente, en la etapa de asimilación— los elementos perdurables de aquella aventura que tuviera su culminación en las tres primeras décadas del siglo; elementos sobre los cuales se podría construir una nueva poesía, de más arraigo, más sólida, con ese equilibrio indispensable que careciera aquella. Y lo ha hecho colocándose por encima de escuelas literarias, que, en sí mismas, no son sino un aspecto secundario del arte.

Corresponde también decir, en estas primeras puntualizaciones, que I. V. ha conseguido crear un estilo propio. Hay la necesaria originalidad —no la huera, inconsistente, perseguida a cualquier precio, sino aquella que surge de un modo natural, como una necesidad interior— que torna su voz como algo inconfundible.

Entrando a analizar su poesía, nos hallamos con que I. V. va en busca de los valores puros; hay en la misma una línea definida hacia la estilización de sus medios expresivos. Vemos, a lo largo de su obra, que el instrumento se va afinando, y, teniendo en cuenta el fin perseguido, enriqueciendo su contenido, alambicándose.

Debe anotarse cierta monotonía, que deriva tal vez del excesivo empleo de una misma receta literaria, y esto se nota, primordialmente, cuando se procede a una revisión general de sus escritos.

Veamos:

### CIELO CIELO

Ella la ella ella la corvada (pág. 5)  
...el cielo se hace el blanco cielo cielo (pág. 6)  
...Estaba loca  
la loca la boca los días (pág. 11)

### PARAISO PERDIDO

Transparentes los aires transparentes (pág. 5)  
Cuerpos tendidos cuerpos (pág. 6)  
De luz intensa por volver  
aún y tú y antes que el día  
y que la noche y que  
y sin milagro alguno (pág. 14)

### POR AIRE SUCIO

Ay que ay qué dolor qué dolor llanto (pág. 9)  
...y que sale y que vuela y  
se levanta  
y que cae golpeándose y  
que rueda (pág. 21)  
Se cae la el otoño  
.....  
el aire amargo del  
el aire amargo  
.....  
hincan los dientes en  
piden muy poco  
.....  
que cae la el dolor (pág. 29/30)

Estos versos que reproducimos aquí —un poco cruelmente desinsertados de sus poemas—, tal vez sirvan de ejemplo de lo que decimos, ya que van creando, a lo largo de la lectura, un clima idéntico, un irse arrastrando en una atmósfera lánguida, casi monótona. Es en “Paraíso Perdido” donde, a pesar de subsistir la tónica señalada, parece que se atenuan las consecuencias de estos procedimientos. No cabe ninguna duda de su intención de crear un clima, un efecto especial, pero, también es cierto que las intenciones desbordan muchas veces a los autores. Tal vez, en lo hondo, I. V. no ha hecho otra cosa que trabajar un solo poema, y del cual el contenido de sus cuatro libros no son sino variantes.

Cabe preguntarse cuál es la intención de I. V. al repetir, en sus distintas publicaciones, alguno de sus poemas, ya que no hay razón aparente, ni proceso de recreación que la justifique. Tal es el caso de “Sombra llanto”, “Paraíso Perdido”, “Ella cierra los ojos”, etc. ¿Se debe, simplemente, a la aspiración de hacer una especie de antología poética de sí, salvando, en nuevas ediciones, todo aquello que en su concepto merece una nueva reactualización? ¿Es el resultado de una producción escasa? ¿O se trata, como lo señaláramos en parte, de piezas, aspectos de un solo poema, hacia donde confluye todo, irremisiblemente?

La concepción de la poesía como un juego, que está seguramente dentro de la teoría de I. V., tal vez sea apta para aquella de tono menor, aérea, frágil en sí misma, y no para el denso mundo poético que ella expone. A nuestro juicio, esa concepción, por sus resultados, va pesando

Sigue en pág. 4



# HACIA UNA CINEMATOGRAFIA DEL YO

por José Carlos Alvarez

Nunca como últimamente lo que podríamos calificar de vanguardia cinematográfica ha buscado hacer posible una cinematografía del yo, una cinematografía subjetiva. Esto se debe a que el cine tiene la tendencia de satisfacer a un público muy extenso que desea identificarse con vidas ajenas, con emociones ajenas; distraerse; salir de sí mismo. Como la novela literaria, en general, coincide en esta tendencia, nos encontramos que tanto en el lenguaje cinematográfico como en el literario, el género novela predomina por sobre todos los otros, lo que ha llevado a muchos cineastas a experimentar en términos filmicos con elementos de la novelística literaria contemporánea, de la misma manera que la vanguardia de los años veinte lo hiciera con elementos pictóricos y musicales.

Y observemos, al pasar, un fenómeno curioso. Durante muchos años la novela literaria venía sufriendo la influencia de elementos cinematográficos. Ahora sucede al revés: Es la novelística cinematográfica actual la que sufre la influencia de las ficciones literarias, en sus aspectos formales, predominantemente en lo que se refiere a deformaciones del discurrir del tiempo y subjetividad narrativa.

Aquí nos limitaremos al segundo de estos aspectos, aunque desde luego, será inevitable que más de una vez hagamos alusión al otro.

Ha sido un largo y difícil proceso el de llegar a realizar films deliberada y totalmente subjetivos. Durante muchos años, desde su nacimiento, el cine era un espectáculo completamente objetivo. Se colocaba la cámara ante los hechos y los personajes, registrándose su presencia y sus acciones. El cine era un testimonio o registraba un espectáculo. Esto no impedía que en algún momento fuera algo más y respondiera a una visión previa del autor, visión registrada con un embrionario lenguaje cinematográfico, a partir de Méliès. Pero, en la práctica, ni la cámara filmadora ni el espectador participaban de la acción, limitándose a mirarla.

Frente a tal objetividad, la reacción del espectador no podía ser otra que la de una persona que mira pasar las cosas delante suyo, sin compartir los sentimientos de los personajes que enfrentaba. Aún así, en tal estado de cosas, el cine poseía una ventaja, de doble filo desdichadamente: No necesitaba describir nada, como la literatura. Presentaba los hechos: estaban ahí. Y el espectador se dejaba ganar por la facilidad de no hacer mayores esfuerzos para comprender lo que ocurría.

Un procedimiento sencillo, empleado oscurosamente por los primitivos ingleses, hizo que las cosas varían: Me refiero al montaje.

Se dice que los espectadores de 1895 se asustaban al ver *La Llegada de un Tren* de Lumière, creyendo que la locomotora los iba a atropellar. Ya alguien ha dicho, y comparto su criterio, que tal afirmación es dudosamente creíble. En efecto, un tren visto de lejos, acercándose a una estación, no tiene en sí mismo, sentido emocional alguno, y no me parece que los primeros espectadores del *Cinematographe Lumière* sintieran ante un tren, otra cosa que extrañeza ante la novedad de ver fotografías en movimiento.

La emoción podía obtenerse poniendo la cámara en la vía de ese tren, y mejor aún: identificando al espectador con algún personaje que estuviera en esa circunstancia. El día en que se comenzó a usar el montaje, tal cosa fue posible. Así un señor cruzando la vía de ferrocarril por la que viene un tren puede hacer que los espectadores se identifiquen con él, y sientan sus emociones en vez de mirarlo fría o extrañadamente.



MONTGOMERY: La dama en el lago (1946)

Por ejemplo, con un montaje tal como éste:

1) P. G. Andén de una estación de Ferro Carril. Un señor viene caminando. 2) P. G. Frente a la vía, del otro lado, un niño cruza. 3) P. M. El niño pisa la vía. 4) P. P. Pie del niño se engancha en un riel. 5) P. M. El señor se da cuenta de ello. 6) P. G. El señor va a cruzar la vía para ayudar al niño. 7) P. G. A lo lejos, se acerca el Ferro Carril. 8) P. M. Señor y niño lo ven y se asustan. 9) P. P. Tratan desesperadamente de sacar el pie. 10) P. M. Ferro Carril acercándose. 11) P. G. Gente se arremolina en el andén y ven con horror. 12) P. M. Ferro Carril acercándose. 13) P. M. Rostro asustado del niño. 14) P. P. Niño y señor tratando de desasirlo. 15) P. P. Expresión de horror del señor. 16) P. P. Pie que no sale de la vía. 17) P. M. Ferro Carril acercándose. 18) P. P. Chimenea locomotora echa humo. 19) P. P. Caras horrorizadas de señor y niño. 20) P. P. Ruedas del Ferro Carril avanzan inexorablemente. 21) P. M. a P. P. Locomotora avanza velozmente sobre la cámara y se le echa encima.

Esta escena filmada como un simple registro de hechos, sin variación de planos, sin un ritmo apropiado, difícilmente habría de emocionar a persona alguna. Pero si la realizamos de una manera semejante a la detallada, con un montaje funcional, buscando presentar los hechos de modo que sintamos las sensaciones del "señor que cruza la vía", seguramente el espectador se sentirá dentro de piel de aquél y compartirá sus emociones.

Con el montaje, pues, podemos adentrarnos en los conflictos interiores de los seres humanos y compartir sus sentimientos. Cuando Griffith comprendió esto, el cine dejó de ser simple noticia, espectáculo, crónica de la superficie, y pudo escribir sus novelas y hasta sus poesías, diciendo en imágenes lo que antes sólo se podía hacer literariamente.

La ficción filmica terminó creando una nueva manera de ver las cosas sistemáticamente desde su exterior. Este modo expresivo influyó notablemente sobre la novela literaria de nuestro siglo, principalmente la norteamericana, y creó un nuevo estilo de narrar, adentrándose en el yo de los personajes por sus gestos y reacciones.

Lo curioso es que, mientras los grandes novelistas del cine, tales como un Chaplin, un

Griffith, un Stroheim, usaban una técnica de narrar semejante a los novelistas literarios del siglo XIX, no yendo más allá de lo que habían llegado un Dickens o un Zola, la novela literaria de técnica cinematográfica objetiva, alcanzó una manera propia de integrar los hechos en el tiempo, cuya clave fue descubierta por los realizadores neo-realistas italianos, en una asimilación inteligente y revolucionaria.

En esta ósmosis de procedimientos literarios en el cine y de procedimientos filmicos en la literatura, debemos ver el origen de la vanguardia de la cinematografía del yo, tardíos seguidores del *Ulysses* de Joyce.

*El Gabinete del Dr. Caligari* (1919) trajo, entre otras, una innovación al cine: Los hechos se presentaban tal como los veía un solo personaje (un loco). Es decir, de una manera sistemáticamente subjetiva, y sufriendo las deformaciones propias de este punto de vista. Jacques Feyder en *La Imagen* (1926) (guión de Jules Romains) multiplicó esta norma, haciendo que una mujer y sus acciones fueran vistas a través de los hombres que la amaron. En el cine parlante, *El Poder y la Gloria* (1934) de William K. Howard (guión de Preston Sturges) y *El Ciudadano* (1941) de Orson Welles, emplearon tal recurso con mayor amplitud de medios expresivos.

La visión subjetiva desde un solo punto, dio un paso adelante tras *Caligari*, cuando en algunas escenas de *El Dinero* (1926) de Marcel L'Herbier, éste (o el fotógrafo Kruger) puso a la cámara "viendo" en lugar de un personaje que a su vez no veían los espectadores, lo que, ya en la época parlante, también hicieron Rouben Mamoulian en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1932) y Frank Borzage en *El Adiós a las Armas* (1933). Este procedimiento iba a ir más adelante, como ya lo veremos.

Con el devenir del parlante, el cine en *Aplauso* de Mamoulian se creó la ficción del monólogo interior, y luego usó la palabra subjetiva de muchas maneras, tales como el doblaje para dar la sensación de alucinaciones auditivas en *El Gran Juego* (1934) de Jacques Feyder, deformaciones del sonido como en *¡Saludos Amigos!* (1943) de Disney, o el hombre que oye doble en *La Noche Fantástica* de L'Herbier.

Vease que toda utilización del sonido con finalidad subjetiva, se logra sólo con un montaje sonoro, equivalente al visual y en contrapunto con éste, nunca por el solo hecho de que

Sigue en pág. 4



LIBRERIA ATENEA

Colonia 1263

Teléf. 8 32 00

## LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION

GOMPERZ, Theodor. Pensadores Griegos	\$ 16.00
GONZALEZ, Pedro Manuel. Estudios sobre Literaturas Hispano-americanas	" 5.00
TATAKIS, Basilio. Filosofía Bizantina	" 4.80
FURLONG, Guillermo. Nacimiento y desarrollo de la Filosofía en el Río de la Plata	" 12.00
BRENAN, GERAL. La Faz actual de España	" 4.60
GIDE, André. Teatro	" 4.40
BILAC, Olavo. Estampas de Guanabara	" 3.20
HEMINGWAY, Ernest. Al Otro lado del Río	" 4.00
GUARESCHI, Giovanni. Don Camilo	" 4.40
LEWIS SINCLAIR. Ancho es el Mundo	" 4.00
GREENE, Grahame. - El Fin de la Aventura	" 4.40
ALAIN. Veinte lecciones sobre bellas Artes	" 3.00
MARITAIN, Jacques. El hombre y el Estado	" 4.00
WEININGER, Otto. Sexo y Carácter. Reimpresión	" 6.00



## Hacia una cinematografía del yo.

Viene de pág. 3

una voz cuente aún las cosas más íntimas de un personaje.

Esta voz fué empleada en relatos ilustrativos verbales de personajes omniscientes, sirviendo de nexo entre escena y escena, e hizo creer, engañosamente, a algunos realizadores que podían desplazarse hacia el pasado, ya que éste no era más que un pasado subrayadamente verbal, mientras, ineludiblemente, las imágenes se movían en un sempiterno presente. David Lean en *Lo que no Fué* (Brief Encounter) lo utilizó con la mayor sutileza posible, jugando entre presente y pasado, y las cosas tales como eran y tales como se los imaginaban los protagonistas, pero no logrando obtener una subjetividad verdadera, pese a pretender lograr un continuado monólogo interior.

Billy Wilder en *Pacto de Sangre* (Double Indemnity) (1945) y *El Ocaso de una Vida* (Sunset Boulevard) (1950) hace que el protagonista cuente lo ocurrido. Su voz no llega tampoco a obtener subjetividad alguna, pero presentando ésta desde un principio los hechos consumados (reiterados por la imagen, en la segunda de estas películas, hace que las obras obtengan un sentido de fatalidad trágica.

Sacha Guitry con *Toda una Vida* (Le Roman d'un Tricheur) (1935) realizó un film de vanguardia que aún no ha sido debidamente apreciado por la crítica. Esta obra, contada del principio al fin en primera persona, desde un punto de vista subjetivo, se manejaba en general en términos puramente cinematográficos, pero su frialdad de tratamiento, superficialmente satírico, no hacía que el espectador se adentrara en el personaje. En cambio, Dreyer en una secuencia de *Vampyr*, por ese mismo tiempo, mientras el protagonista veía todas las cosas encerrado en un ataúd, hacía que el público se sintiese encerrado él mismo, y compartiese la angustia de aquél.

Ya entonces la literatura norteamericana, en una de sus formas más populares, la novela policial violenta, trataba de dar un mayor impacto emocional, adentrando al lector en el relato de un detective que escribía en yo y viendo la acción a través de sus sensaciones.

Orson Welles en sus transmisiones radiales sostenía que toda la historia debía ser contada en la persona. "Cuando se dice esto me pasó, se obliga a escuchar", afirmaba.

Por eso, nada tiene de extraño que éste, al iniciarse en Hollywood, deseara filmar en primera persona, tal como era contada la novela, *The Heart of Darkness* de Conrad, empleando filmicamente el procedimiento de un personaje que narra y "ve", pero que no es visto por los espectadores.

Tal proyecto no llegó a realizarse, pero a su vez Robert Montgomery al adaptar *La Dama en Lago* (1945) de Raymond Chandler (novela policial violenta) resolvió utilizarlo hasta sus últimas consecuencias, colocando la cámara filmadora en el sitio del personaje, cuya voz nos cuenta la acción.

El resultado es muy curioso, desde luego, y *La Dama en el Lago* no es un film indiferente. Pero la obra, carente de validez estética, fué un fracaso; la subjetividad tan buscada no aparecía, el espectador no se adentraba en el personaje y toda la película da la sensación de cosa mecánica.

Si el cine fuera un simple espectáculo objetivo, como lo era en sus principios, la experiencia Montgomery hubiera tenido una razón de ser (una convencional razón de ser). En lenguaje literario el "yo" verbal ayuda a comprenderse con un personaje, pero en el cine no basta que una voz diga "Esto me pasó a mí". Si empleamos tal recurso frente a un film que en imágenes se desarrolla como un espectáculo, tendremos dos acciones divorciadas, y, a lo sumo, una cosa comparable a una banda de actualidades comentada. El espectador en el cine, puede no sólo mirar, sino aden-

trarse en los hechos. Eso lo hemos demostrado como se logra: con el montaje. Montgomery olvidó tal principio elemental (también Bresson en *Le Journal d'un Curé de Campagne* (1950). Por eso el sistema Montgomery empobrece al cine en vez de enriquecerlo.

Hasta entonces, con su propiedad de dar presencias, el cine nos presentaba los hechos de una manera subjetiva y objetiva a la vez, cosa que no puede hacer el lenguaje literario. Esta condición definida del cine, su ambigüedad entre la 1a. persona y la 3a., es evidentemente, más rica en posibilidades expresivas que lo que hubiera ganado Montgomery, en el caso de haber obtenido la limitada primera persona que buscaba.

Una obra poco conocida, *Violín y Sueño*, (1946), del realizador checo Waclaw Krška, es a nuestro juicio la única realización que resuelve el problema de la subjetividad en términos específicamente cinematográficos. El film por primera vez en la historia del cine, es un largo monólogo interior, en el que se alternan y superponen recuerdos y presente, alucinaciones y realidades del protagonista, vistos como él los ve, (la. persona), pero a la vez, vistos — incluso el protagonista — por el espectador, (3a. persona).



KRSKA: Violín y Sueño (1946)

Krška logra que nos adentremos en la experiencia vivida de su personaje sin necesidad de que su voz nos cuente nada. Sabe que en el cine lo que vale es lo visual, las presencias, el montaje, y maneja estos elementos, adentrándonos en el mundo torturado de su personaje con recursos de puro lenguaje filmico: fundidos, flous, travellings, panorámicas. Vemos con el protagonista; sentimos con él. El lenguaje de Krška es el rico lenguaje de Griffith, más el sonido empleado funcionalmente. Quizás el autor no ha superado ciertas flaquezas de diálogo, pero aún así el film da un clima, un personaje, un tiempo, vistos sistemáticamente desde un punto de vista subjetivo.

Montgomery pasó distraídamente al lado de un lenguaje hecho, ignorando que éste poseía la suficiente madurez como para dar la visión subjetiva de las cosas que él buscaba. Creyó que sólo la palabra, perteneciente a un lenguaje ajeno, podría servir para ello. Tal su equivocación. Krška, modestamente, comprendió que no tenía que ir muy lejos para poder expresarse como él deseaba: En el cine hay que hablar en cine. Tan sencilla verdad, frecuentemente olvidada, ha hecho del film de Krška una obra de vanguardia paradójicamente conservadora y audaz.

Tras *Violín y Sueño*, el camino para el relato filmicamente subjetivo está abierto, sólo falta que los realizadores puedan sobreponerse a las servidumbres comerciales de la producción y ampliar el campo de acción del léxico filmico con la misma ductilidad con que lo hace el lenguaje literario. Ese día no sólo será posible una cinematografía novelesca, tan rica como la literaria, sino una lírica del cine, tal difícilmente lograda hasta el presente.

JOSE CARLOS ALVAREZ

## LIBRERIA DE SALAMANCA

Literatura

Ciencias

Arte

Publicaciones Americanas

BME. MITRE 1382 TEL. 9 27 49

## Bibliográficas - Viene de pág. 2

en el espíritu del lector, sustrayéndolo de la sustancia misma de sus poemas.

Sin embargo, los reparos expuestos no alcanzan a ser de entidad tal que anulen lo que en su poesía es sustancia, fundamento, vida. Eso sí, dejan un margen de insatisfacción, o la nostalgia de lo que pudo llegar más lejos.

Hay en ella vuelo poético, apareciendo por lo general, superada la instancia dramática en que el poeta se eleva sobre la fría realidad, la concreción de las palabras, para llegar a un mundo superior, a una recreación donde los hechos y las cosas aparecen como transfigurados.

Una filosofía triste, desesperanzada, es expuesta severamente, sin lágrimas ni excesivas señales de dolor. Su mundo es lento, pleno de sugerencias, con noble angustia del más puro corte romántico, pero de este nuevo romanticismo, del moderno, tan cerca, tan impregnado por la visión existencialista de la vida. Estas virtudes se dan en el poema "Paraíso Perdido", el cual nos permitimos transcribir íntegramente, y que constituye, tal vez, el arquetipo de su mejor poesía:

### PARAÍSO PERDIDO

Lejano infancia paraíso cielo  
oh seguro, oh seguro, seguro paraíso  
Quiero pedir que no y volver. No quiero  
oh no quiero no quiero madre mía  
no quiero ya no quiero no este mundo.  
Harta es la luz con mano de tristeza  
harta la sucia sucia luz vestida  
harta la voz la boca la catada  
y regustada inercia de la forma.  
Si no da para el día si el cansancio  
si la esperanza triturada y la alta  
pesadumbre no dan para la vida  
si el tiempo arrastra muerto de un costado  
si todo para arder para sumirse  
para dejar la voz temblando estar  
el cuerpo destinado la mirada  
golpeada el nombre herido rindan cuentas  
No quiero ya no quiero hacer señales  
mover la mano no ni la mirada  
ni el corazón. No quiero ya no quiero  
la sucia sucia sucia luz del día.  
Lejano infancia paraíso cielo  
oh seguro seguro paraíso.

En lo que atañe a "Por Aire Sucio", todo lo que hemos expuesto vale para esta obra. La última de la autora y que, salvados poemas como "Paraíso Perdido", "Se está solo", "Maldito sea el día" y "La limosna", que están en su mejor vena lírica, no creemos que haya superado su libro anterior "Paraíso Perdido" (1949). Es ahí donde — hasta el presente, por lo menos — ha culminado esa modalidad tan suya I. V., y en donde su profundo sentido de la vida, su interior fuerza dramática se manifiesta más pura, menos aherrajada por lo literario circunstancial que tanto pesa sobre la estructura de "Por Aire Sucio".

Todo ello sin querer disminuir la importancia que esta última obra pueda tener para nuestras letras, más aun dentro de nuestra bastante magra producción poética de 1951.

CARLOS BRANDY

Sigue en pág. 5





## Bibliográficas

Viene de pág. 4

NUEVO SOL PARTIDO. HUMBERTO MEGGET  
ED. NUMERO 1952.

La historia del arte está llena de artistas que no lograron culminar su obra. A algunos, un destino extraño, más fuerte que la vocación y que la sangre, los distrajo de su verdadero camino; otros, por imposibilidad de llegar más lejos, por no lograr reproducir en forma externa ese secreto mundo que se lleva consigo; y, el caso más trágico, el que más mueve al sentimiento de ira frente a lo implacable, es la negación de la vida misma (tan generosa a veces con criminales, imbeciles y otros géneros) a servir con su savia a quien todo lo puede, a quien todo le fué dado y le es quitado así, de un tajo, la posibilidad de entregarlo todo. Este último es el caso de Humberto Megget, muerto el 5 de abril de 1951, a la edad de 24 años, cuando nada hacía preverlo, y cuando sus amigos esperaban la buena noticia de su restablecimiento definitivo.

Ahora, a un año casi de su muerte, NUMERO ha editado sus poesías completas, bajo el título general de "Nuevo Sol Partido" (que lo era ya en su primer cuaderno, 1949), en una edición cuidada, tan necesaria para aquellos que creíamos en su poesía y para aquellos que la ignoraban. A esta altura, debemos elogiar la tarea del compilador, que ha sido correcta y celosa, y que ha respetado con amplitud el espíritu del poeta, así como dispuesto en forma equilibrada los poemas, algunos tan distintos por su contenido o por su estilo.

Humberto Megget ha dejado una obra interesante en extremo, que no sólo deja entrever, sino que concreta ya, una poesía singular, de noble actitud, certera, honda.

Hay en ella dos momentos: uno, de una poesía grave, anecdótica a veces, que se va desenvolviendo en un ritmo lento, cadencioso; otro, de una poesía de un delicioso tono menor, tierna, ingenua, aérea, entroncada, por lo general, con las formas del romance.

En estos dos distintos modos de expresión, el poeta ha trabajado con indudable acierto, resultando difícil una posible elección, o simplemente señalar en cual de ambos H. M. se dió en forma más pristina, más pura; en cual de ambos estaba el devenir de su poesía.

Resulta cruel, e injusto a la vez, anotar con rigor crítico posibles limitaciones o desaciertos en su obra, que, por sobre todas las cosas, resulta inconclusa. De lo que no cabe ninguna duda, es que el poeta hubiera superado los mismos con el correr del tiempo, de serle la suerte un poco más propicia.

Para finalizar esta breve nota, diremos que esta muerte tan prematura, tan injusta, ha frustrado, en cierto modo, por no permitirle arribar a una exacta perfección de su estilo, a la necesaria madurez espiritual, a este poeta nuestro —tan preocupado por su arte, atormentado aún por la conciencia de sus imperfecciones, riguroso consigo mismo— y del cual no cabía sino la esperanzada certidumbre de su triunfo final, ante sí mismo, ante la crítica y ante el solitario lector que habría de dar su definitivo veredicto.

C. B.

## ANIVERSARIO

Pequeña muerte  
y sin embargo muerte  
situándose secreta en los rincones  
acechando los rostros que ya el amor destruye  
entre la persuasión de las paredes,  
recogidos y tímidos,  
por temor por vergüenza a llorar demasiado.

Un sueño se desprende  
con un temblor de hoja  
de los muros helados

Una tristeza opaca  
cubre como una yedra  
los muebles, los espacios,  
y manos, labios, ojos,  
y el tacto, niño ciego, buscando la dulzura  
en lo aciago del tiempo que marcha  
que marcha en lo aciago del tiempo  
y la casa habitada por fantasmas  
buscándose, llamándose  
en los idiomas que perdieron su sonido

Qué trae este redoble embozado de ausencias  
vivas, agonizantes,  
qué trae o que no trae,  
qué precipita, cierto  
este paso furtivo de desandar lo andado...?

Un papel amarillo  
una fecha enlutada  
resbalan por la vida  
sus tenaces costumbres.

Todo lo que fué, existe, llora,  
en la soledad de su memoria,  
el todavía cuerpo  
el todavía grito  
el día lo atraviesa  
lo clava y lo abandona  
lo abandona y lo olvida  
en este lento oficio de carne y de ceniza.

Clara Silva

Montevideo, 1951

### UN POEMA INEDITO DE HUMBERTO MEGGET

Ven a tomar asiento a mi lado  
que ya está la consumisión de tus labios  
yo te pondré la silla más cómoda  
y tu sostendrás tus espaldas contra el viento para mirar—  
[me a los ojos]

Ven a sentarte a mi lado  
donde está construyendo la música un parque  
donde el agua es un sentido real sin palabras  
que si te llegas a envolver por demasiado frentes de miedo  
no podrás permanecer por mucho tiempo solitaria  
Ven a sentarte a mi lado  
que luego pasearemos por las paredes  
y te explicaré el significado de las placas  
no temas  
ven a sentarte a mi lado  
que te contaré cuentos que no serán de borrachos  
y cuando te levantes  
seré yo quien se lleve tu silla hacia tú casa.

1950



# Teatro

## La Comedia Nacional

### "Santos Vega"

(Un "Misterio" criollo injustificado)

Inaugurando su sexta temporada el conjunto oficial estrenó, el 17 de abril, este esbozo teatral de *Fernán Silva Valdés* que exhuma y recrea poéticamente la legendaria figura del célebre payador.

En la obra, y ateniéndonos sólo al delineamiento general con el que se le ha recreado, no importa mayormente si la legítima leyenda se tergiversa en su sentido adosándole un rebuscado enfoque fáustico, al querer contraponer ambientes, personajes y cierta sugestión medioevales que, al parecer, justifican la designación de "Misterio" a una forma presumiblemente teatral y a su directo primitivismo.

Por otra parte el autor, en su condición de poeta, era capaz de idealizar, de dar otra frescura, un enfoque interesante a todo aquello que aferrado a la vieja literatura popular podía cobrar paulatinamente nueva vigencia, un giro filosófico más intenso y hasta crear derivados temáticos de insospechado valor en las expresiones más diversas.

Pero lo que importa sobremanera es que esta leyenda gauchesca se expone ahora como médula argumental, como eje obligado en una manifestación dramática. El hecho en sí, plausible, cobijó más de un purito de transcendencia realmente inexplicable, y, junto a aislados y previstos aciertos literarios, no faltaron los inconvenientes, las gruesas fallas, los choques sensibles respecto a un dominio de lo teatral que el autor ignoró desde la primera a la última escena de la obra.

Su única ventaja es que reporta una intención de llevar a nuestra escena temas folklóricos muy dignos de tener en cuenta, que obligan a una atención a modalidades típicas de nuestro mundo campesino que, con un enfoque severo, culto en la materia, capaz del detalle cuidadosamente pintoresco, de la descripción concisa, creadora de imágenes poéticas de especial relieve nativista, pueda originar cierto interés para conformar una obra que no sólo se sustente en él para ser realmente teatral.

Algo de esto se atisba en el "Santos Vega" de *Silva Valdés* pero sólo constituye un leve y pasajero acierto lateral.

El inconveniente mayor, abrumador, se apoyó en que, por encima de esta virtud accesorio, el tema no tuvo un obligado tratamiento dramático, sucumbió ante la ausencia del más elemental sentido de la acción, de una pintura definida, viviente de los personajes. En realidad se fomentó, en todo instante, el balbuceo, la demostración gratuita de no conocer los más simples resortes de una manifestación cuyas normas esenciales, sólidamente apoyadas, reconocen la existencia de un vital sentido de la construcción, la armonía en las proporciones, el ritmo. Así, todo resultó monótono, agobian- te.

Salvo la bien estructurada escena de Don Zenón y Santos Vega del primer acto, rica en el lenguaje florido, aguda en intenciones, nada se manifiesta tácitamente como elemento que responda a una técnica elaborada, madura, consciente del material que maneja. Se habla mucho, se narran sucesos en demasía, se crean expectativas a través de cuidadosos parlamentos, pero nunca se va más allá de ellos. En realidad no existe una sola situación que pruebe la ne-

cesidad de representar este ambicioso y frustráneo *Misterio del Medioevo rioplatense*.

Los méritos incuestionables de mero espectáculo originados por la representación a través de la *Comedia Nacional*, con su constante hurgar en el detalle, en la salvadora plástica, en el nervioso movimiento escénico, sólo se deben a la imaginación, a la pericia, al profundo conocimiento que posee *Orestes Caviglia* como director, quien hizo lo imposible por agilizar un texto enfermizo, por encubrir su falta de vigor, de sangre teatral.

Deben señalarse también la estilizada y bella escenografía de *Saulo Benavente*, creador además de un colorido vestuario, las muy ajustadas ilustraciones musicales recogidas por *Lauro Ayestarán*, los esfuerzos plausibles de *Alberto Candéau*, protagonista, y de *Maruja Santullo*, los intérpretes más destacables de un elenco que no sintió, con razón, ningún personaje ni creyó en la dudosa validez dramática de los acontecimientos.

En fin, todo constituyó un marco demasiado lujoso para una obra que, aún sin prescindir de este boato exterior, innecesario, se caracterizó por su indigencia de fondo, por su falta total de interés en el justo tratamiento de la leyenda escenificada. *Santos Vega* sólo constituyó un conjunto de frías estampas criollas, bien escritas, a veces pintorescas, pero que aisladas o en forzado enlace no pudieron apoyar exitosamente y sí precipitar en el fracaso, esta primera experiencia escénica del poeta uruguayo, fracaso que alcanzó también a la nueva política de la *Comisión de Teatros Municipales* que este año hizo trocar la exhumación, a veces olvidable, de exponentes históricos de nuestra dramaturgia por "saludables" estrenos nacionales que, como el inicial de esta temporada, parece confirmar que es peor el remedio que la enfermedad. En tal caso el trance ha sido esta vez muy amargo y sólo deseamos que sea altamente aleccionador para futuras y más afortunadas selecciones.

### "Tartufo"

El primer buen espectáculo de la temporada

Esta nueva experiencia práctica de la *Comedia Nacional*, con las mejores muestras de la literatura dramática de todos los tiempos, puede ya concretar firmemente la creencia sobre serias posibilidades de este elenco encarando, con dignidad, la responsable tarea de ofrecer los títulos de un teatro clásico que con el largo correr del tiempo, en este caso casi tres siglos, afianza su primitiva y prodigiosa madurez, su segura construcción dramática, y confirma su sapiencia en el manejo del más insignificante detalle expresivo, en la situación hábilmente urdida, en el estudio profundo de caracteres, en la concisa y definida descripción de "tipos".

En los últimos años, y en el Río de la Plata, sólo recordamos dos representaciones de carácter y categoría muy diversos del "Tartufo" de Molière. En Montevideo, la magistral que protagonizara el excelente *Fernand Ledoux*, en 1939, al frente del conjunto de la Comedia Francesa; y en Buenos Aires, diez años después, la compañía estable del Teatro Municipal intentó, con la discutible versión castellana de *Julio Gómez de la Serna*, una irritante versión asainetada, de la que fueron responsables directos *Eduardo Cuitiño*, a la sazón director e intérprete princi-

pal, y un elenco por demás incompetente, muy ajeno al más velado espíritu de la obra.

Con estos disímiles y ejemplares precedentes el primero pesando demasiado con su bagaje de alta calidad, —producto en parte de una tradición inexistente en nuestro medio—, y el segundo mostrando las lacras literarias y peores excesos de irrespetuosas versiones criollas contra manifestaciones del más variado teatro foráneo, la "Comedia Nacional", en justo término medio, retiene a su favor un seguro sentido de la responsabilidad frente al texto, un claro interés por el logro de la cosa artística, suplantando legítimos valimientos histriónicos y aún técnicos con una disciplina sorpresiva y el entusiasmo bien entendido. Se demuestra a la par un firme y pujante progreso en el factor humano, con individualismos promisorios y auspiciosa homogeneidad colectiva, el valioso aporte, la rica en-

ESCR  
Jorge Ang

señanza de directores de indiscutible conocimiento de lo teatral. A la vez puede señalarse el efectivo resultado de la elección de buenos títulos conocidos o de obras inéditas que realmente justifiquen su representación, política aún no fomentada lo suficiente y sustentada, por ahora, con titubeos y errores no siempre comprensibles.

La misión primordial de nuestra Comedia es ésta, y parece que en los hechos empieza a vislumbrar seriamente su camino.

La versión del elenco oficial de la punzante y amarga comedia de Jean-Baptiste Poquelin, conocida a partir del día 16 de mayo, responde a la traducción española del escritor compatriota *Carlos María Príncipevalle*, traducción en versos alejandrinos que, pese a las naturales ingratitudes de su rima, a veces forzada, —y aún con saltos en el orden de los versos respecto al original, cortes por una obligada exigencia del idioma—, conserva la semejanza de forma y contenido del original, mérito que siendo siempre elástico, —en este aspecto existen muchos ejemplos de ilustres y tremendas equivocaciones con más de una obra fundamental de la literatura—, aquí es muy atendible al contemplar un ingente trabajo en un género muy peligroso y propicio a más de un grave desliz en el sentido e intención de cualquier frase, y aún en el de la obra en general.

*Margarita Xirgu*, cuyo dominio indudable en la materia la hacía muy apta para concertar y dirigir un espectáculo tan fácil al efectismo, al giro frívolo es manos menos seguras y escrupulosas, concibió la representación dentro de un severo enfoque que permitió un ajustado y muy medido juego escénico, —su querida persecución plástica se hace notar en el más mínimo movimiento—, arrojando un saldo altamente favorable que disimuló algún desliz pasajero perdido en el ritmo sostenido, acompañadamente largo que necesariamente imponía el texto.

La obra en sí presentaba para nuestros actores el inconveniente formidable y desacostumbrado de la constante recitación, parlamentos extensos, abundantes. La dura prueba señaló más de una sorpresiva solvencia que los intérpretes supieron afrontar y salvar con general buena fortuna, salvo algún énfasis no muy oportuno de *Horacio Preve*, como *Cleante*, en la última escena del primer acto, y la frustración de tono a cargo de *Maruja Santullo* (*Elmira*) en la escena V del cuarto acto, en la que faltó a la inteligente actriz más provocación en gestos y voz, más calor, más posesión del personaje, y aún de la situación, que debió jugar con total soltura y naturalidad.

Puede señalarse así un parejo y feliz desempeño de conjunto y del que no puede hablarse de grandes interpretaciones individuales, pues



En el teatro Solís, el 10 de mayo, y con la ejecución de la *Obertura* para el "Egmont" de Goethe la *Séptima Sinfonía* en La Mayor perteneciente al gran Beethoven, y el *Requiem* de *Gabriel Fauré*, dirigidos por Paul Paray, inició la orquesta sinfónica del Sodre su temporada oficial 1952.

Limitándonos sólo a lo que el maestro francés supo ofrecer con la orquesta, y dejando de lado, por ahora, el estudio nada novedoso sobre desventajas y posibles adquisiciones positivas creadas por su contratación como director estable, diremos que esta vez sacudió un poco, aunque muy lentamente, la pesada y anacrónica rutina en la confección de sus programas.

La dramática *Obertura* beethoveniana, cuya reiteración sólo puede justificarse en una ver-

## R I B E el Arteaga

sión inmejorable que no reconoció la ofrecida por la Orquesta, inició discretamente una primera parte cuya atracción fundamental descansaba en la grandiosa y dinámica *Séptima Sinfonía*.

Existía a priori un serio temor respecto a la eficaz ejecución de esta obra, temor basado en su inoportuna elección, tan comprometedor para un primer concierto de temporada, hacia el cual convergen, por parte de los instrumentistas, cansancios lógicos por anteriores tareas menores, absoluto desentrenamiento estival en obras de cierta dificultad y de legítimo valor, que pudieran mantenerlos en constante y saludable ejercicio.

Las consecuencias se observaron en la falta de seguridad general, en las desafinaciones involuntarias de las cuerdas, en las timideces ostensibles de los metales, aparte de algunos ligeros tropiezos en las maderas. Así los resultados sonoros no fueron entusiasmantes, y el poco buen rendimiento que pudo vislumbrar la orquesta tras breves ensayos no se supo aprovechar totalmente, pese a la pericia y al evidente conocimiento que posee en estas lides el conductor francés.

Si bien era casi imposible ajustar en pocos días apremiantes una obra que necesita una obligada perfección interpretativa, y pese a conocerla nuestra orquesta, se estila en este caso especial hacer una de dos cosas. O Paray en su *deber* como director estable preparaba con el tiempo suficiente un importante estreno mu-

# M ú s i c a

## Panorama de Conciertos

sical acorde a la iniciación de una temporada que se califica como seria y de jerarquía, —ya en ocasiones anteriores tuvimos primicias de indisimulada trascendencia—, o se concretaba a un programa menos riesgoso que motivara siquiera una ligera corrección orquestal que esta vez pudo cumplirse en el *Requiem*, cuya escritura e interpretación, no muy difíciles, son propicias a una versión que, como la oída, puede justificarse en la primera parte de un concierto común que debe exponer, por lo menos, una amplia suficiencia a lo largo de todo su transcurso.

Por ello, sin sorprender, la *Séptima Sinfonía* fué dada con grandes altibajos, altibajos que provinieron no sólo de errores de afinación, del empaste del sonido y aún de asimilación de la orquesta hacia la dificultosa partitura, sino también debido a notorios tropiezos del director para acomodarse forzosamente a la obra beethoveniana.

Así, si bien la *Introducción* fué sólo discreta, dió pie para que el *Vivace* explotara más de una opulencia sonora que reconoció la agresividad en los "tutti", ajena al ímpetu necesario, aparte de extrañarse la sugerencia en los timbres de las maderas y molestar el constante primer plano de las cuerdas que, por momentos, hizo imposible la virtual apreciación del sabio trabajo contrapuntístico de este movimiento.

El *Allegretto*, uno de los fragmentos más inspirados y poéticos que creara el genio de Bonn, fué frío, poco atrayente, pese a que su tiempo moderado tendió, auspiciosamente, a no crear la pesadez y el estiramiento melódico de otras conocidas versiones. Salvando la emoción que por méritos propios despierta esta página elegiaca, sólo puede destacarse en Paray su insistencia en conquistar una justa medida rítmica, la exacta entrada de cada instrumento siendo excelente su labor en este aspecto en el delicioso episodio fugado.

En el tercer movimiento, *Presto*, dentro también de una corrección rítmica que no debe maravillar y menos alabarse en una orquesta casi madura y en un director solvente, sobresalió el buen comportamiento de las maderas y cornos en el majestuoso *Trio*, muy exactos y sugerentes en su precioso canto.

Discreta, aunque pudo ser mejor la escenografía, y bueno el vestuario de época diseñados por el arquitecto César Martínez Serra.

En suma, "*Tartufo*" brindó la oportunidad a la "*Comedia Nacional*" de conquistar el galardón de hacer gustar y aplaudir un digno espectáculo a propósito de un autor clásico difícil, en base a méritos incuestionables que se fundamentan, aparte de la calidad e interés intrínsecos de esta obra maestra, en la buena dirección y la homogénea y a veces valiosa labor interpretativa que supo explayar entusiastamente el conjunto oficial. Creemos en la "*Comedia Nacional*" y por ello no deja de ser píccioso comprobar la eficacia de este intento que busca y consigue un reflejo cuidadoso de buen teatro, que logrado en sus aspectos generales sólo necesita del pulimiento que proporciona la madurez profesional, el poderoso cincel del tiempo, que aliado al intenso y obligado estudio podrán ratificar plenamente, y en un futuro no muy lejano, esta palpable etapa de superación que esperemos sea persistentemente continuada.

El *Allegro con brio*, movimiento orgiástico, culminación vigorosa, iluminada de la Sinfonía, tuvo en Paul Paray a un intérprete muy exuberante, nervioso. Apresuró los tiempos, hizo casi imperceptible el fraseo de las cuerdas, la percusión martilleó interesante con bríos incontrolados, las trompetas fueron por demás estridentes. Y culminando el frenesí total de este movimiento, la "Coda" se escuchó a una velocidad increíble, que, lejos de acentuar el brio necesario, sólo consiguió Paray la incomodidad general del público que no pudo gustar en lo debido los diversos matices de este esplendente final.

La segunda parte del programa estuvo constituida por el apacible y hermoso *Requiem* de *Gabriel Fauré*. Más identificado el director con esta página de velado carácter litúrgico, —lo mismo sucede en obras como "*Messe Basse*", "*Tu es Petrus*" del mismo autor—, hizo posible que la orquesta y los coros, muy bien preparados por el Mto. Domingo Dente, ofrecieran una versión seria, muy digna, aunque nada notable, de esta diáfana expresión religiosa.

Así, en el *Introito* y *Kyrie*, fragmentos sabiamente líricos, sobresalieron los temas principales con buen sonido en las cuerdas, destacándose la bondad del coro masculino y, a veces, las voces femeninas, pese a su agresividad en los agudos.

Igualmente el coro resaltó en el *Ofertorio* la sencillez interesante de algunos pasajes en forma de Canon, mientras el bajo Juan Carbonell, si bien tuvo una entrada desfavorable, —posiblemente por no estar su voz dentro de la tesitura exigida—, salvó con buen estilo su muy difícil parte.

El *Sanctus*, al parecer la página más delicada y lograda de este *Requiem*, fué expuesta con total acierto por orquesta y coro, éste muy feliz en su definido juego imitativo entre las diversas voces, recalando la fina musicalidad de este bello fragmento.

El *Pie Jesu*, con su discreto acompañamiento de órgano y cuerdas, ofrecía la oportunidad a la soprano, en su única intervención, de lucir cómodamente una voz fluida, cálida que *Martha Urquiza* no pudo aprovechar, evidenciando una inseguridad y una dicción defectuosa que empañaron la armonía de esta página de peculiar recogimiento religioso.

El calmo *Agnus Dei*, el *Libera me*, en el que se lució Juan Carbonell y el coro, —muy bien en el *Tremens*—, y el "*In Paradisum*", tan suavemente luminoso, fueron interpretados, en su conjunto, con la debida seriedad que merece esta bien construida composición de *Fauré*, y que Paul Paray, en versión equilibrada, limpia, supo ofrecer como emotivo y eficaz intérprete, logrando el mejor momento de un concierto carente de la menor inquietud renovadora.

Esta definida característica, que parece amenazar a la presente temporada con programas anquilosados en parcialistas tendencias, cargados de obras frecuentadas hasta el cansancio, sin primeras audiciones que colmen las lógicas exigencias estéticas de un auditorio que sigue con interés el movimiento musical del mundo entero, parece poco oportuna en un maestro cuya idoneidad no se discute, muy capaz de afrontar empresas superiores con cuyos positivos resultados saldría ganando él mismo y nuestro público, éste merecedor de una más amplia guía cultural que ya, en temporadas anteriores, supieron atender conductores tan inteligentes y de virtudes tan reconocidas como las que sabe ostentar, aunque equivocadamente empleadas, el actual director de nuestra Sinfónica.

cada actor extrajo el mejor partido posible de sus respectivos personajes, y lo fusionó al de sus compañeros para crear y lograr una armonía que sólo desentonó, aunque levemente, con las trabas de dicción de *Dumas Lerena*, como *Damis*, y algunos ímpetus excesivos del apasionado *Valerio* a cargo de Juan J. Jones.

Por ello la buena labor de *Concepción Zorrilla* como la inquieta *Dorina*, —uno de sus mayores aciertos interpretativos—, la de *Enrique Guarnero* con su estudiada y convincente máscara del hipócrita protagonista, del falso devoto, al que sobró en determinados momentos un falseamiento en la voz demasiado persistente, el *Orgón* impecable de *Alberto Candau*, la propia *Maruja Santullo*, *Carmen Casnell* como la *Sra. Pernel*, *Preve*, *Estela Castro* como una *Mariana* esforzadamente ingenua y suave y el resto de figuras secundarias, estuvieron siempre girando alrededor de esta tónica de corrección colectiva, a veces brillante, que fué el mérito mayor que distinguió a esta representación de inusitado buen gusto y sobriedad.



# PANORAMA DE CONCIERTOS

Viene de pág. 7

## PIANISTAS

El Centro Cultural de Música propició el primer recital de la temporada 1952 presentando el 23 de abril al pianista francés Daniel Ericourt. El programa, bastante ecléctico, incluyó el siempre gustado *Rondó en Re Mayor* de Mozart, los comprometidos *Estudios Sinfónicos* de Schumann y obras de Chopin, Debussy y Ravel.

Conociendo las aptitudes de Ericourt para encasillarse y usufructuar con comodidad su estilo dentro de una especial escuela pianística, elegante, obstinada en la limpidez y honda sugerencia del fraseo, en la sonoridad tenue, delicada, tan apta para los autores franceses modernos, pareció atrevida esta selección, — aparte de abusar de reiterada y cansadora, — ya que a través de ella debió sortear con dificultad más de un escollo no disimulados con la ausencia de brillantez exterior o de la debida fuerza expresiva en pasajes que tendían al mero efectismo.

Por ello, salvo el *Rondó de Mozart*, tan cristalino dentro de su sencilla línea melódica y su ropaje armónico, y expuesto con general pureza de sonido y acierto rítmico, Ericourt no satisfizo en sus versiones de Schumann y Chopin. En los doce *Estudios Sinfónicos* faltó, por lo pronto, la obligada diferencia de colorido, la riqueza esplendente de matices, careciendo por momentos hasta del suficiente ritmo que agravó, por ejemplo, y muy considerablemente, el vigor casi heroico del "Allegro brillante" final.

En las obras de Chopin sólo debe destacarse la dignidad manifestada en seis *Estudios*, descollando la interpretación de los Nos. 4 y 8 del Opus 10 y la fresca deliciosa del No. 9 del Opus 25. No es siquiera mencionable su romántica versión de la *Balada No. 1 en Sol menor*, generalmente inexpresiva y en especial en el difícil Presto que Ericourt no supo sortear ni aún en su debida corrección técnica. Sucedió lo mismo con el hermoso *Scherzo No. 3 en Do sostenido menor* y con el *Nocturno en Fa sostenido Mayor*, éste expuesto con inoportuno almibar, carencia de estilo y aún de sutileza en más de un pasaje afectado.

Tuvo otro carácter y otra suerte la tercera parte del programa dedicada a dos compositores franceses que, por sus características formales y por su espíritu, se avenían por completo al temperamento del pianista. Con Debussy, en "Images", supo marcar con suma delicadeza el preciosismo lineal de "Reflets dans l'eau", de "Mouvement" y de la tan acudida "Poissons d'or", páginas dichas muy a tono con la "técnica de la ilusión" debussysta, la fineza extrema del "tocco", el cuidado del fraseo.

Ravel fué muy respetado en toda la precisión, en el detallismo encantador de "Ondine", haciendo gala el concertista de un mecanismo severo y de singular inteligencia en la espionosa "Toccata", ágil, vibrante.

En suma, el concierto de Daniel Ericourt demostró, por encima de un elástico sentido de la discreción interpretativa, que su peculiar escuela pianística le permite derrochar los más vaporosos y delicados sonidos en función exclusiva de las obras de Debussy y Ravel, evidenciando una ligera comprensión hacia algunos *Estudios de Chopin*, aunque desvirtuando con opacidades generales, con insalvables limitaciones técnicas obras de mayor dificultad interpretativa, como sucedió con las del mismo compositor polaco y con la de Schumann. Un pianista encerrado en y por su escuela debería concretar esos esfuerzos y ambiciones aplicando un sentido selectivo más riguroso, más consciente de sus posibilidades expresivas, destacando así sus condiciones de artista capaz, fino, que sabe deleitar cuando se halla a gusto con autores configurados a su temperamento, a su técnica simple, lejana del virtuosismo, a la belleza de su estilo, ahora tan desaprovechados.

Impresión más negativa fué la que le dejó el *Karl Ulrich Schnabel*, conocido sólo a través de grabaciones junto a su padre, el célebre Arthur Schnabel, y de quien tanto habló la propaganda asegurando que conservaba la ejemplar escuela paterna, su hondo sentido musical, sus aptitudes más celebradas...

Obviando comparaciones, por otra parte fuera de lugar, sólo puede decirse que la presentación de Karl Ulrich, el 30 de abril, motivó una justifi-

cada decepción, no como el posible representante y continuador de una tendencia pianística determinada sino, objetivamente, como ejecutante en sí, como intérprete de las obras ofrecidas.

La dificultosa *Sonata en Fa menor* de Johannes Brahms, que abrió el programa, y cuya asimilación requiere una madurez y una seguridad que desconoció el año anterior un desconcertante Wilhelm Kempff, fué ocasión para que Schnabel evidenciara sus relativas virtudes y sus muchos defectos. Por lo pronto en casi todos los movimientos confundió vigor con sorpresa, rudeza, contrastes rítmicos con alocados escapes, precipitaciones bruscas, ausencia total de equilibrio; la en un principio saludable economía del pedal se convirtió gradualmente en una constante adquisición de sonidos secos, ásperos, muchas veces inmotivados en frases que requerían el precioso auxiliar. Momento culminante de esa confusión y desequilibrio fué el atropellado "Allegro energico"; honrosa excepción, el logradísimo "Andante espressivo" (el mejor momento del concierto) en el que Schnabel hizo vislumbrar una riqueza notable de sonido, una cuidadosa persecución del más mínimo detalle expresivo en un movimiento pleotérico de sugerencias poéticas, cargado de un suave halo romántico que el pianista desbordó en sus más insospechables matices.

El resto del programa fué causa para que Schnabel precipitara sus hasta entonces contenidos deseos de espectacularidad que se insinuaron en tres discretos *Momentos Musicales* de Franz Schubert, los Nos. 1, 3 y 5, y llegaron a su paroxismo teatral en dos olvidables obras chopinianas que debieron soportar los brios incontrolados de un intérprete tan apasionado como efectista, incapaz de guardar las distancias dentro de un amaneramiento común, entre el maltrado *Nocturno en Si Mayor* y la versión escolar de la *Polonesa en La Mayor*.

Debussy prácticamente estuvo ausente en espíritu, en su necesario y sutil ropaje sonoro, en el refinamiento netamente francés, a través de la evocación de tres "Preludios" que, como "Sérénade interrompue", "La Cathédrale engloutie" y "La Danse de Puck", extrañaron esos requisitos que no se compensaron con la pulcritud en la ejecución y un abierto sentido interpretativo que, muchas veces, no impidió sobrepasar los límites del mal gusto.

Karl Ulrich Schnabel, en este primer concierto, no supo equilibrar inteligencia y notorias condiciones para el arte pianístico, — lejano aún del aristocrático que paseó su padre por el mundo entero —, con un desborde emocional que permitió exageraciones peligrosas, porfiada persistencia en cosechar aplausos con el exhibicionismo inútil, con efectos fuera de lugar.

Pero, demoliendo posibles y por demás exageradas esperanzas de reivindicación, su segundo recital, (7 de mayo), dió amplio margen para confirmar plenamente estos desbordes espectaculares. A través de un programa que motivó débiles reflejos interpretativos de obras de Beethoven, Chopin, Liszt, se salvaron sólo algunos *Valses de Schubert*, expuestos con sorpresa sencilla y corrección.

En fin, al reiterar cansadoramente posturas, al parecer crónicas, Karl U. Schnabel ratificó, en forma por demás lamentable, nuestra primera y negativa impresión respecto a sus verdaderas condiciones de intérprete serio, responsable, equilibrado, capaz de desperdiciar innegable solvencia técnica, una escuela interesante, al servicio de un perjudicial interés de deslumbrar con efectismos, y que sólo sirvieron para empañar una labor que, en más de un aspecto, pudo haber rozado lo ligeramente discreto.

Paolo Spagnolo, sin embargo, en su primera presentación a nuestro público, (6 de mayo), demostró poseer para el teclado, para la interpretación de la más difícil literatura pianística, legítimas condiciones de excepción.

Spagnolo ha logrado dominar un temperamento naturalmente fogoso, una técnica depurada, amplia; manifiesta inteligencia, conocimiento cabal de la conciencia artística.

Al equilibrar y fundir estos privilegios y virtudes en un solo bloque admirable, el resultado ha sido la asimilación casi total y la exteriori-

zación definida, exacta, de los más encontrados estilos y autores.

La evidencia salta a través del programa ofrecido, al enfrentar dignamente, en la primera parte, la pureza y el fresco vigor de dos *Sonatas* de Scarlatti, las en Do Mayor y Fa Mayor, dos austeros *Intermezzi* de Brahms, al igual que su hermosa *Balada* en Sol menor dicha con ejemplar sobriedad.

La parte medular la constituyó la profunda y excelsa *Sonata* en Do menor Opus 111 de Ludwig van Beethoven. Esta genial composición, adelantada al espíritu de su época, formalmente revolucionaria, síntesis comprometedor de dos estados de ánimo complejos, notablemente diferenciados en el tempestuoso *Allegro con brio*, en el sedante *Adagio*, constituyó una enérgica demostración de la sabiduría interpretativa de este joven pianista italiano, aliada a una perfecta técnica que supo abarcar, con comodidad, las más duras exigencias de esta magnífica Sonata.

Fué así que en la dramática introducción, un *Maestoso* de agoreros relámpagos trágicos, anticipó la debida atmósfera sombría del magistral *Allegro con brio ed appassionato*, expuesto con notable seguridad, con total compenetración del carácter, de la corriente dolorosa que inunda este movimiento, cuyas dificultades técnicas fueron sorteadas con la ejemplar discreción de un estudioso entusiasta, consciente, profundo conocedor del más insignificante detalle expre-

Sigue en pág. 9



## Rogum

El caucho en todas sus formas

Daniel Muñoz 2032-34 casi Defensa  
Teléf. 4 28 26  
Montevideo



## PANORAMA DE CONCIERTOS

Viene de pág. 8

sivo, de la general inspiración patética del autor, de su enérgica exposición arrolladora.

En el segundo tiempo, la deliciosa *Arietta*, germen asombroso de las posteriores variaciones, constituyó un anticipo auspicioso de preciso y severo concepto interpretativo de un pianista que derrochó exquisita sensibilidad, refinamiento sonoro, un cuidado extremo en el ritmo, en la expresión general, recreando la atmósfera romántica de la primera variación, recalando el culto trabajo contrapuntístico de la segunda, el vigor y la violencia de la tercera. Fué muy ajustada la persistencia de *Spagnolo* en señalar la intimidad, en vislumbrar el misterioso don extático de la bellísima cuarta variación, mientras el encanto melódico de la siguiente fué bien marcado con extraordinaria sutileza, sutileza que culminó en la honda interpretación final de la Sonata, cargada de suave y permanente poesía, de humildad sobrecedora que denunció al artista, al maduro y feliz intermediario de esta última obra pianística de *Beethoven* con un público que supo captar, desde el primer momento, la esencia formidable del espíritu tan humano, y a veces rozante en lo divino, del atormentado genio de Bonn.

Una tercera parte, dedicada a dos sobresaliente autores modernos, nos puso en contacto con tres frecuentadas obritas de *Debussy*, de las cuales, y por encima de un lento e irregular *Clair de lune* y de una discreta *La Cathédrale engloutie*, sobresalió la brillante versión de *Feux d'Artifice*, plena de coloridas sugerencias a través de un preciosista empleo del timbre.

Prokofieff estuvo presente con la rítmica y característica *Marcha* Opus 1 N° 1 y en el sello eléctrico inconfundible de *Sugestión diabólica*, muy bien en dedos y en preciso ritmo.

Fuera de programa *Spagnolo* amplió el valor de su asombrosa ductilidad interpretativa ofreciendo tres valiosísimos *Estudios de Chopin* del Opus 25, los Nros. 1, 6 y 10, de los cuales sobresalió el segundo, admirable al sortear sus enormes dificultades con una facilidad deslumbrante. El *Vals* Opus 42 en La bemol Mayor y el *Preludio* N° 3, ratificaron sus envidiables condiciones de notable pianista que aúna a su precoz madurez espiritual un saludable concepto de la seriedad, del respeto hacia los más diversos autores, tendencias, estilos, una inteligencia singular que obliga a que su mecanismo poderoso, que responde a una técnica muy equilibrada, se adapte concienzudamente a las mayores exigencias, sin buscar fáciles efectismos, sin incurrir nunca en excesos improcedentes.

Saludemos en *Paolo Spagnolo* a una revelación que superó en los hechos, y con creces, la gritada expectativa que precediera hasta ahora a colegas de nombre más pulido por el conocimiento y el entusiasmo populares, y que en la realidad no pudieron exhibir totalmente la suficiencia técnica e intelectual, ni provocar el goce artístico que deparó a nuestro público este joven y excelente pianista italiano, tangible promesa dentro del reducido panorama que conforman los mejores intérpretes de la actualidad.

JORGE ANGEL ARTEAGA

### SAL INGLESA

... Qué poeta nos representó en el Concurso Inter-Americano sobre Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo Jurado para elegirlo estaba integrado por Juana de Ibarbourou, Gastón Figueiras y Emilio Oribe.

Qué sucede con la Editorial de la Asociación Uruguaya de Escritores (AUDE), que no ha dado a publicidad ninguno de los 5 primeros títulos a publicarse por elección de su Directorio, ni ha llamado a Concurso como establecen sus estatutos, para los otros cinco títulos restantes?

# LA MUERTE DE UN HEROE

Cuento de  
PAR LAGERKVIST  
PREMIO NOBEL 1951

Pär Lagerkvist es el cuarto escritor sueco al que se le concede el Premio Nobel. Nació en Vexjö el 23 de mayo de 1891. Es poeta (Angustia-1916, y Caos-1919), dramaturgo (El Verdugo-1933), y novelista (El Enano-1944, evocación del Renacimiento y Leonardo de Vinci, y Barrabás-1950, ya conocida en español (1). Lagerkvist también ha publicado unos Cuentos Cruces-1924, a los que pertenece la narración que publicamos a continuación.

La obra de Lagerkvist está impregnada de un profundo sentimiento filosófico. El Verdugo es un drama simbólico y profético, que refleja la predominancia del mal en este mundo. Barrabás se ha prestado a muchas interpretaciones. Hay quien sostiene que Barrabás representa el espíritu positivo, aún inculto, pero devorado por el tormento de creer; otros, que es el héroe de nuestro tiempo, atormentado por el insoluble problema de nuestra condición humana y nuestra ceguera ante lo que ocurre en el universo y en nosotros mismos. Acaso la clave de ese libro, y la del más profundo pensamiento de Lagerkvist esté en su autodefinición: "Soy un creyente sin fe; un ateo imbuido de religión".

(1) Emecé Edit. 1952.

\* \* \*

En cierta ciudad donde jamás había suficientes diversiones, un consorcio contrató un hombre para que se sostuviese en equilibrio sobre su cabeza en la punta del campanario, después se dejase caer y se matase. Se le ofrecieron 30.000.000 por ello. Todas las clases sociales y todos los círculos se interesaron vivamente en esta empresa. Se vendieron las entradas en pocos días y no se hablaba de otra cosa. Todo el mundo lo encontró temerario. Pero el precio estaba en proporción, pensaron.

No era muy agradable, ciertamente, caer y matarse, sobre todo desde tal altura: pero era preciso confesar que estaba ampliamente recompensado. El consorcio había organizado todo sin retroceder ante nada y todos podían sentirse orgullosos de que el mismo estuviese constituido en la ciudad.

Evidentemente la atención se concentró sobre aquél que se había comprometido a realizar la cosa. Los periodistas se arrojaron sobre él con empeño, cuando faltaban pocos días para la exhibición. Les recibió con benevolencia en su apartamento del mejor hotel de la ciudad.

—¡Bah! Para mí no es otra cosa que un negocio. Me han ofrecido la suma que Vds. saben y he aceptado. Eso es todo.

—Pero, ¿no le parece enojoso tener que perder la vida? Comprendemos perfectamente que ello es necesario, porque de otra manera el consorcio no podría pagar como lo hace. Pero para Vd., personalmente, eso no debe ser

agradable.

—Y no... Tienen Vds. razón; por otra parte, yo también pienso lo mismo. Pero, ¿qué no haría uno por dinero?

Aparecieron en los diarios largos artículos sobre este hombre hasta entonces desconocido, sobre su pasado, sobre sus opiniones y su posición frente a los problemas de actualidad, sobre su carácter y su vida privada. Su retrato fué publicado en todos los diarios. Se trataba de un muchacho vigoroso, sin nada de extraordinario, sano y osado, el rostro enérgico y franco, un típico representante de la mejor juventud de la época, espontáneo y buen mozo.

Se le describía en los cafés, mientras se efectuaban los preparativos para el sensacional evento. No se le encontraba nada mal: un simpático joven, soberbio para las mujeres. Algunos, los más sensatos, se encogían de hombros: hábilmente preparado, decían. Sobre un punto todos opinaban lo mismo: la extraña y fantástica idea no era ésa, sino que esto no había podido tener lugar más que en nuestra notable época con esta excitación, esta intensidad y esta facultad de sacrificarlo todo.

Y se estaba de acuerdo en que el consorcio merecía todos los elogios por no haber vacilado ante los gastos en esa ocasión, tratándose de proporcionar a la ciudad semejante espectáculo. Claro que el consorcio había cubierto sus gastos con el precio de las entradas, pero aún así, había corrido el riesgo.

Por fin llegó el gran día. Los alrededores de la iglesia estaban negros de gente. La tensión era inaudita. Se retenía la respiración, sobreexcitada en la espera de aquéllo que iba a ocurrir.

El hombre cayó. Esto fué hecho con rapidez. Las gentes se estremecieron, se levantaron y emprendieron el camino de retorno. De todos modos se sentían decepcionados. Ciertamente, había sido grandioso, ¡pero en qué forma! No había hecho otra cosa que matarse. Se había pagado caro por una cosa tan simple. Al parecer se había despedazado horriblemente, pero, ¿qué placer había en contemplarlo? ¡Sacrificar así una juventud plena de esperanza!

Regresaron a sus casas descontentos, las damas con las sombrillas abiertas a causa del sol. ¡Sí, ciertamente debería estar prohibido organizar tales atrocidades! ¿A quién podían proporcionar placer? Pensándolo bien, todo aquéllo resultaba indignante.

Pär Lagerkvist

Traducción: M. B.

Para vender o comprar su propiedad consulte a una Oficina de confianza  
Visite sin compromiso de su parte a:

## ROMAN VIZINTIN

Remates — Compra y venta de propiedades — Tasaciones — Colocación  
de dinero en primera y segunda Hipoteca

Informes y Ventas: Treinta y Tres 1287

— Teléfono: 9 59 05



# OTRA VEZ PICASSO

Viene de pág. 1

Joseph Capek, al indicar en Picasso una valentía interior de pintor, acentúa la raíz hispánica que ha producido siempre artistas fuertes y extraños. Señala "el alma de este singular psico-realismo español que con porfiado fanatismo desea llegar a lo más profundo de las cosas, que en supremo éxtasis quiere, muy pecaminosamente, contemplar la apoteosis de los santos junto con sus intestinos panópticamente al aire; un espíritu que no se horroriza con los espectáculos más terribles y eleva las cosas al cielo, una mente cruel ardiendo en llamas intensas; el espíritu de los arabescos moros, soñador, pasionalmente ascético, ceremonioso al extremo y con todo gongorista y desmanado; el espíritu de la contradicción, de la lógica extrema y de la obstinación extrema; y el espíritu de la cara y del reverso, de la extrema realidad o irrealidad que puede ver gigantes en molinos y molinos en gigantes. Sin embargo, nunca parece haberle interesado a Picasso la fusión de los elementos materiales de la pintura con sus ideas. Para ello tendría que haber partido del elemento plástico puro; en cambio, partió siempre de una visión que infundía orgánicamente a estos elementos. La contradicción interna, típica del Cubismo, llega, en su obra a un punto de tensión máxima, aún después de abandonar la estética propiamente cubista. Su amor por los objetos materiales hizo participar el cuadro en el mismo mundo de objetos, como un artefacto más. Aunque espiritualizado, el nuevo objeto pictórico fué integrado por la pipa, el futuro, el paquete de tabaco y la guitarra, con sumas y restas de materias concretas y visibles. Al contrario de Kandinsky o de Klee, Picasso usa la irradiación emotiva de un color o un ritmo en función de su conquista de la materia, nunca por aproximación o por asociación. Por otra parte, esta pugna es el incentivo más eficaz de su labor. Mientras su visión siempre es creadora, su modo de realizarla es tradicional o mejor, basada en el oficio, cuando no en los recursos. Severinini diría los **procedimientos**. Paradójicamente, Picasso desdeña su soberanía técnica; las innovaciones son el reverso de este mismo desprecio. Cuando introducía objetos reales o papeles pegados en una tela, no lo hizo, como Braque, para enriquecer u objetivizar su conjunto, sino para destruirlo, para deslimitarlo. Los que se asombraron cuando se desligó del Cubismo, deberían haber atendido a estos indicios de insatisfacción, aunque justo es reconocer que suposiciones de esta índole no eran corrientes en aquella época. Además, su condición de pintor completo, en el sentido de la absorción y la transformación de la materia plástica, explica la curiosa existencia de la calidad sensual y placentera de su colorido sobre una subestructura de reformas y gestos dramáticos.

Picasso invierte el proceso habitual del pintor de su generación, partiendo de un hecho para llegar a una idea pictórica. Aunque posee la destreza de realización más absoluta que puede darse en un contemporáneo, trata de compensarla, colocándola al servicio de una incógnita espiritual. De ahí su poder de fascinación: es la aventura que queda por definirse con la necesaria lucidez. Existen

dibujos, como la sucesión de formas reproducidas en la página 94 del volumen de Zervos, en que la purificación es un proceso evidentemente espiritual; la forma, en cambio, parece existir de entrada. La línea siempre es económica, el volumen justo: nada más lejos en estas investigaciones que el trazo lento, vacilante y penoso de Cézanne. Pero una vez precisada la idea, Picasso nunca define su envoltura; los materializa directamente con una agresividad que no vacila ante elementos reales y palpables. De ahí imágenes como la Crucifixión construida con huesos, las figuras de mimbres, las formas carnosas, mitad artefacto, mitad desnudo. La introducción de una realidad casi táctil en este mundo de ideas pictóricas, la yuxtaposición de materias desgajadas y, no obstante, cierto taimado rigor formal, confluyen en una especie de rito a la vez primitivo y refinado.

Los diversos factores suelen constituir planos diferentes, especialmente en sus dibujos, que no han de interpolarse necesariamente. Gran número de dibujos son puntos de arranque que circulan en uno de los planos e indican un desarrollo que parte de un fragmento. Un objeto encierra una construcción lineal, una figura arranca en el rayado producido por el tejido de una silla, un minotauro alega una actitud sentimental. Un desnudo frente a una silla



PICASSO, Niño con caballo.

fantástica es un conjunto de formas y apariencias inventadas con el máximo de libertad gratuita; lo que subsiste y lo liga con el mundo de las sillas y los desnudos reales es esta calidad de materia, sin que Picasso haya tenido que cometer la ingenuidad de representar madera o carne. Al contrario, las indicaciones de este tipo son poco frecuentes, no existe una caracterización material de las que aún hoy usan los pintores belgas o holandeses; sin embargo, la materia está **presente**. La silla es un conjunto de signos, casi burlescos, de los cuales algunos parecen venir de la silla más próxima que el pintor ha tenido cerca, pero nada pertenece a una silla. Con el desnudo ocurre algo similar, aunque el dibujo concede más al material de las superficies, pero exceptuando unos senos y un vientre inventados, no hay órgano que pertenezca a la naturaleza. No obstante, el desnudo es un prodigio de vitalidad.

Las deformaciones de su obra posterior a 1945 son netamente emotivas, muy emparentadas con el primer expresionismo alemán. Con todo, según afirma Zervos en otro escrito, son "monstruos insólitos, pero nunca abandonados en el mundo sin control". La forma es más ruda, tajante y dislocada. Pero también en esta serie, la materia da un toque de veracidad visual al destrozo de los perfiles.

ISIDORO BATISTIC

Empresa Constructora

COMBATE 2814

TELEF. 5 22 47

HANS PLATSCHEK



# LAS MULAS

Viene de pág. 1

flaco, fumándose su aburrimiento bajo el sombrero de paja.

Liberado el estómago, se sintió, la verdad dicha, algo más parecido a los otros, a los que andaban pululando olvidados de sus órganos. Tenían ellos dentro, sin importárseles de su riqueza, aquellas norias perfectas, con sus mulas obediendo en silencio, como los esclavos subterráneos que gobernaban la puerta de la cueva al sésamo abrete de los ladrones. El ya no. Cada tres días las mulas reventadas, y qué consecuencias. Luego la cabeza se pone a girar, los ojos se endurecen. No hay más remedio que volver a probar lo de siempre. Y, nuevamente a los tres días, se arroja el último intento.

Las piernas, sin embargo, no dejaron de responderle y lo llevaron de memoria a una cafetería. El entró resueltamente, como cualquier sujeto en su pleno derecho, y se sentó, sin quitarse el sombrero, en una mesa ocupada por una mujer. Consultó el reloj: las once y media de la mañana. Luego tuvo aún el humor suficiente como para pensar por qué lo había hecho. A causa del atavío de la mujer —se explicó a sí mismo con cierta complacencia—. Exhibía en la media mañana lo que habría encontrado en la silla al levantarse, su barato y provocativo lujo de la noche y la madrugada. Tenía una boina con pluma verde, curvada hacia adelante, que parecía querer beber en la taza, y el rostro revocado con un polvillo color tomate. La mujer sostenía su cigarrillo en una mano y con la otra estaba levantando el pocillo del café, para llevarse a la boca. De pronto, viendo que alguien le compartía su mesa, dió en mirar el rostro que tenía enfrente. Dedo que se afloja, platillo quebrado con la taza, mesa manchada, cabezas que se vuelven. Pero no gritó. No era del oficio hacer escándalo por tan poco. Cuando volvió a mirarlo, él le sonrió con sus dientes ya de lo que eran, y siguió manteniendo buen humor como para quedarse allí, haciéndolas de convidado de piedra.

Acudió el mozo —por lo menos uno sin ojos para nadie— y limpió la mesa. Luego la mujer de la pluma oyó que pedían algo abundante para resarcirla del estrago. Pero, por primera vez en su biografía, se abstuvo de las guiñadas, del encuentro de piernas bajo la mesa, de todo el minucioso código que era su gracia. En pocos minutos vino la bandeja. A ella le relumbró la cara maquillada, y la pluma curva casi chilló como el pájara de origen. La mujer hubiera querido decir algo. Pero se encontró nuevamente con la sonrisa que el otro tenía en la cara y empezó a beber y a comer con toda su boca, hasta dar fin a todo. Apenas si quedó una aceituna prófuga sobre la mesa. Ella estaba pensando el mejor modo de apoderársela, cuando el hombre introdujo sus dedos sin savia en un bolsillo y sacó una formidable billetera. Tenía iniciales de oro: D. S. La mujer se puso a pensar nombre tras nombre. Había llegado precisamente a Dionisio, cuando advirtió que la billetera significaba algo mucho más considerable que sus letras. Se le había despertado su sano estómago con lo que había comido. Estaba casi oyendo cierta lista, toda en francés, cuya música monótona la colocaba simple al borde de la locura. (Consommé, soufflé). Los dedos que estaban eligiendo el billete por sus bordes ya no eran dedos. (Chuletas a la soubise, a la palette). Sería terrible verlos manejar el tenedor. (Pollo a la bourgeoise). Serían la muerte con un cuchillo de mesa, la muerte devorando un ave.

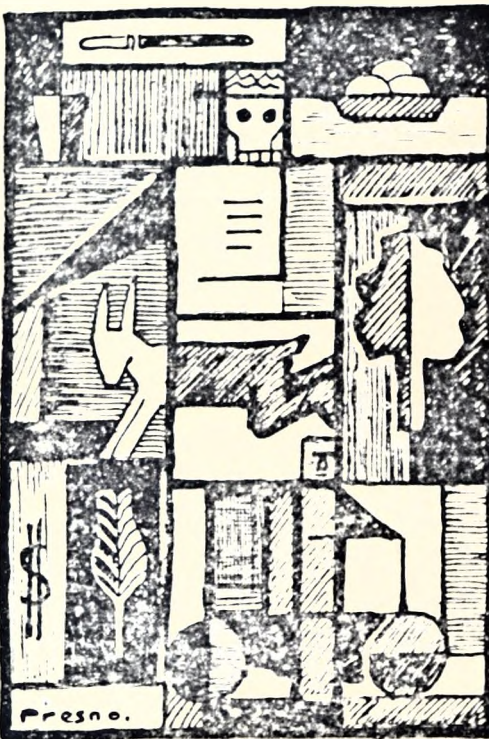
Pero él sacó uno de los de mil y lo dejó un momento en exposición, como en una especie de desafío.

Ella piensa, entonces, que no tendrá otro remedio que morir de esa muerte. Lo ve quitándose la ropa y aproximándosele, con la última prenda en la mano. Ella retrocede ante su muda sonrisa, pero él ha cobrado el poderío de sus derechos. Sus huesos rompen el aire, principalmente los de los hombros y los de las caderas.

Ella vió cierta vez un tipo mestizo de quien no podría olvidarse nunca. Pero aquel tenía por lo menos el rostro vivo (es distinta la calavera de los que mueren de hambre), hablaba, reía, le decía que escondiera los brazos porque estaban en peligro, regustaba las cosas que comería así lograra apropiarse de cualquier dinero. Cuando se metió de nuevo en los pingajos, su esqueleto cobró tal delicada insinuación de juventud intrépida que ella no tuvo más remedio que besarle por encima de la tela.

Su caso actual es distinto. El billete no admite vacilaciones, cierto. ¡Pero no, no! No podrán arrastrarla a la fuerza. Cualquier barco puede estar parado sin dejar de serlo. Sí, ella es un barco desentendido, como esos que ve todos los días en sus rondas por el puerto, acunándose en la amarra, un barco cansado.

Su pensamiento le había clavado de testuz en un plato. Huesos de aceitunas. Claro, todo tenía que ser huesoso en torno suyo. Pero se le ocurrió, de pronto, que estaba haciendo comedia. Ella, lo que era ella, con los ojos bajos. Y lanzó una carcajada cínica que removió hasta el último caracolito del plato. Fué entonces cuando decidió inquirir a su hombre, aunque más no fuera que al precio del billete, para acabar de una vez por todas con el negocio. Lo miró descaramadamente. El permanecía siempre allí, con su



sonrisa ósea adherida. Pero por encima de esa dulzura macabra, y como si buscara contradecirla, estaban los ojos. Los ojos no sonreían, precisamente. Brillaban cargados de orgullo, como los de cualquier hombre vivo, y no sólo de orgullo, sino de desprecio. El no había nacido para revolcarse con putas de última clase, de ordinaria pluma verde y anillos dudosos. El pretendía sólo pagar el gasto, y no iba a ensuciarse las manos ni con el sobrante del billete. Lo dejó sobre la mesa, pues, sin volverlo a mirar siquiera, y se levantó con cierto ruido de goznes secos en las rodillas, sin haber hablado, sin haberse quitado una sola vez el sombrero de paja.

Respiró con placer el aire de la calle. Sus piernas lo llevaron a un museo público.

—Mamá, ¿por qué no tiene carne ese señor?

De pronto, la mujer recuerda que su pequeña ve por primera vez la armazón ósea —el esqueleto está colgado del cráneo con un garfio— y se dirige a disimular su risa en una vitrina de fósiles. En realidad es difícil, piensa, dar a un niño su primera noción del descarnamiento. Esa noción y muchas parecidas.

En ese instante entró el hombre en la sala. La niña estaba chupando algo dulce adherido en la punta de un palillo. Dejó de succionar y

miró al visitante. Luego, como tocada por la punta de un alfiler, dió un pequeño respingo y se volvió hacia el esqueleto suspendido. Aquello se transformó, de pronto, en el movimiento giratorio de una maquinilla de moler grano. Visitante, esqueleto, visitante, esqueleto. La dos calaveras dan vueltas en su aire. Ella y el chupetín giran en el centro del remolino fantástico.

—¡Mamá, mamá!

La señora está absorbida por su vitrina de fósiles. No siempre se dispone de tiempo para visitar un museo.

—¡Mamá, Mamá, Mamá!

La falda de la señora estaba próxima a ser rasgada por los tirones violentos de la niña. Entonces él no quiso prestarse para los estudios preliminares de osteología de ninguna puerca criatura. Y la categórica decisión lo hizo sentir como si hubiera acabado de descubrir los sucios yacimientos del psicoanálisis. Cuando se volvió a purificar en el anonimato de la calle, desató, claro que por un breve segundo, no haber nacido. Fracaso de evolución humana, que aún no había logrado saltar por encima de ese período vergonzante llamado infancia. La infancia, qué estado larval, qué etapa miserable en la historia del hombre. Rememoró la suya con terror, y hasta la ultrapasó, encenagándose en el recuerdo intrauterino. Pero había que vivir, había que vivir a pesar de la humillante historia de todos. Quizás se restaurasen pronto las mulas, y volviera a funcionar la noria, y se tornara a ser como todos los demás, aquellos insaciables, aquellos voraces gusanos del queso.

Pasó junto a la gran vidriera de una rotisería y se detuvo a mirar a sus ex congéneres, comiendo siempre comiendo. Una engolosinada pareja de estudiantes estaba devorándose, de pie, unos emparedados. Ella era pelirroja, y él de cualquier color de pelo. De tanto en tanto, entre mordisco y mordisco, con los labios brillantes de manteca y algún pedacito de lechuga adherido, se daban un asqueroso beso que le hacía a él de tenazas en las tripas. Hubiera querido dejar de observarlos. Pero se les había ocurrido colocarse allí, precisamente, junto a ese cristal que le estaba sirviendo de lente para sus documentales. "Gusanos, gusanos", los apostrofó mentalmente con invencible angustia. Así los veía clasificando desde sus últimas cinco semanas. Así los veía en los mercados, yendo y viniendo: pescado maloliente, hortalizas, frutas, carne, porquería envasada. Así los veía también Dios desde arriba, enfrascados en su pretensión de larvas eternas.

Ya iba a golpear el ventanal con sus puños, ya iba a gritarles su repugnancia (no, su envidia no, su repugnancia pura), cuando la pelirroja aflojó de pronto su emparedado, su beso con manteca y lechuga, los libros sucios que tenía bajo el brazo, y cayó de cuajo, con los ojos abiertos de terror por algo que acaba de ver pegado al vidrio. Nadie sino ella lo supo. No hubo tiempo. Los gusanos habían abandonado el queso y corrían solidariamente a levantarla. El tomó su sonrisa permanente y siguió andando.

La muchedumbre lo empujó a una gran tienda vidriera. Miró los trajes detenidamente, en la nueva especie de dandismo con que había acabado sustituyendo las tripas muertas. Luego vió adherido al cristal un hombre con un traje como el suyo, un sombrero y un pañuelo como los suyos. El individuo, con la cara chupada bajo los pómulos, como si su paisaje facial estuviera cortado por un barranco, lo miró también con sus mismos ojos, movió la nuez de Adán en el mismo instante que él había tragado saliva. ¡Pero no, no! Las mulas no podían estar completamente muertas... Se arregló las puntas del pañuelo (al hacerlo quedó rígido, como el del museo, envuelto en ropa), y siguió andando. Venía en sentido contrario un robusto anciano de bastón y grandes cejas blancas, una ceja saliente como cornisa, devorándose la calle con sus arrestos marciales. Se miraron sorpresivamente, cada uno como queriendo decirle algo al otro (el de cuarenta años tuvo lástima del de setenta), pero decidieron no transmitirse sus opiniones. Siempre es mejor seguir el rumbo que se lleva.

Signe en pág. 12



## LAS MULAS

Viene de pág. 11

Setenta años, cuarenta y uno. Recién dentro de once meses los cuarenta y dos. ¿Podrían revivir las mulas, podrían levantarse de nuevo? El médico había mirado al trasluz las placas. Después lo había observado a él, luego otra vez las placas. Finalmente, cuando se cansó de aquel juego, le dijo que se podía probar a hacer un tajito (de exploración, ¿me entiende?). Ya desde ese momento, él decidió volver a ensayar por otros tres días. Y así, de tres en tres, había ido eludiendo a los exploradores. Pero debió caer en eso otro: el remolino de los cuernos. Lo miran y lo sitúan desde ya en el centro de una rosa de los vientos. El médico, la prostituta, la niña del museo, la pelirroja de los besos grasientos, el anciano. ¿Por qué tanto recelo con su caso, sin embargo? ¿No tenían algunos el cerebro, el corazón o el sexo muertos y seguían vivos?

Fué como para evadirse de esa estúpida mirada circular, que lo acogotó, sin más, la necesidad de trepar a un omnibus repleto. ¿Y qué? Un hombre flaco agarra al vuelo un vehículo, y no hay quien no se comprima para hacerle un poco de sitio. Lo que no saben es que él les tiene repulsión, a pesar de esa bondad colectiva, y que no se siente, de ningún modo, uno de ellos. La primera mujer que encontró llevaba el brazo levantado para cogerse de un hierro y, a causa de eso, se le estaba escapando un poderoso efluviio de su sobaco rapado a medias. Ella era toda fuerza en aquel brazo lleno de surcos venozos. Bien se veía que eran brazos de fábrica, eslabones para la cadena. Pero él no olía a nada ya, y la empujó brutalmente para eludirle. Maldita moda, gruñó pensamiento adentro, maldita manga japonesa. Y malditas todas ellas, además. Si no huelen a algo parece que no pueden ser hembras.

Pero no bien escapó de la mujer, se fué contra un hombre, sudoroso, rechoncho, que tenía un ~~estómago~~ por estómago, y por cara cierto rostro de un afiche de la cerveza que lo traía loco desde un calendario de pared. Entonces fué ya imposible resistir más todo aquello, tanta insolencia pública, tanto insulto desnudo a su duelo, a sus mulas caídas en el barro. El no había hablado con nadie, había eludido toda convivencia, y en vano. Descargó, de pronto, su odio en aquella barriga, con sus puños secos y duros, en los que la venganza se estaba concentrando desde que había mirado por primera vez el afiche del calendario. Hubo un revuelo de cabezas, una confusión de protestas, de chillidos histéricos. Pero él podía aventajar a cualquiera en rapidez. Se le escurrió como un pez vivo y escapó por la puerta de descenso.

Empezó a correr — eso sí que podía hacerlo, había logrado ventajas en su nuevo estado — y desembocó en menos de tres minutos en la tercera calle paralela a la del incidente, donde lo detuvo el apretado tránsito. Uno más en el mundo anónimo, lo único a lo que podía aspirar sin riesgos. Fué en ese preciso instante cuando debió saber, más solitario que nunca, y habiendo abominado para siempre de todos los bienes compartidos, la terrible noticia íntima. Las mulas reventadas de su estómago habían decidido algo más finamente cruel que no molestarle el grano: dolerse ellas mismas, como si estuvieran vivas, revolcarse dentro, coquearlo, deshacerlo, salirse a pedazos por la boca si pretendía hacer fuerza.

El hombre se agarró con ambas manos eso que los otros llamaban estómago, se curvó angustiosamente. No, nunca sabrían los gusanos vivos que andaban por allí lo que él estaba sintiendo. El, un supermuerto rodeado de infravivos, él, sufriendo en esa forma. Mientras una de las mulas pareció echarse al suelo y aflojar las patadas, volvió a tener un pensamiento optimista. (Esta carrera, esta alocada carrera me ha descompuesto. Ya pasará, ya pasará, sin duda). Pero de pronto, la mula

echada se levantó de nuevo y volvió a agarrarle sin piedad las entrañas.

En ese mismo instante, por encima del movimiento de la calle, el hombre vió un letrero promisorio: Farmacia. Sí, farmacia, farmacia. Ya no hay en el mundo otra palabra. Es imposible cruzar, a menos de que se salte por encima de las repletas gusaneras. Saltar no puede. Pero cruzará de cualquier modo. La rebelión de sus mulas llena el mundo.

Venía entre la corriente espesa de aquel río un motociclista joven, con su maravillosa cara sudando alegría de vértigo. Los odiaba él en los últimos tiempos. Eran de los que se iban con los ojos abiertos al abismo, o vivían toda la vida, sin más razones, como si tuvieran un instinto en la punta de la nariz que los librara del riesgo. Lo desafió en el cruce. El otro, un hombre completamente vivo, desde el estómago a las uñas, hizo un viraje desesperado y fué a dar en la fauce misma de un gigantesco camión Diesel que venía en sentido contrario. El monstruo se le plantó encima con todas sus patas.

Quedó una mano saliendo por debajo de los hierros, las bocinas, el amontonamiento. Podría ser, quizás, una mano grande, fuerte. Allí, sobre la larga amiba de sangre, que se formó en el suelo, era sólo una tierna y dulce mano aún viva saliendo de un cuerpo hecho papilla.

Una mano aún viva, toda la ternura y todo el poder ser negándosele. Pero el hombre de las mulas muertas entró, pudo entrar en la farmacia.

ARMONIA SOMERS

## UN CONCURSO

### PREMIO "ADONAI" DE POESIA

Se convoca al Premio "Adonais" de Poesía de 1951, para españoles e hispanoamericanos con las siguientes bases:

1º) Podrán concurrir los poetas españoles e hispano-americanos, a excepción de aquellos que ya lo hayan obtenido en años anteriores.

2º) Se otorgará un premio de 3000 pesetas y dos accésits de 1000 pesetas cada uno a los tres libros inéditos que sean merecedores de ello a juicio del jurado.

3º) La composición del jurado se dará a conocer al publicarse el fallo.

4º) Cada poeta sólo podrá presentar un original, que ha de ser inédito.

5º) Los originales se presentarán por duplicado, escritos a máquina, haciendo constar en ellos el nombre y domicilio del autor. Deben ser enviados antes del 31 de agosto de 1952 a nombre del Director de la Colección y a la dirección de la casa editora de "Adonais", Ediciones Rialp, S. A., Preciados 35, Madrid, indicando en el sobre: "Para el Premio Adonais de Poesía".

6º) La Colección "Adonais" se reserva el derecho de publicar la primera edición de los libros premiados.

## CIAPESSONI PEREZ NOBLE

INGENIERO - ARQUITECTO  
CONTRATISTAS

18 DE JULIO 1247

TELEF. 8 54 32



**Saboree SU calidad**

No hay mejor invitación que Coca-Cola porque gusta a todos. Compra por cajón de 24 botellas a sólo \$ 2.40. Conviene más. Coca-Cola, calidad que inspira confianza.

**MONTEVIDEO REFRESCOS S. A.**  
Embotelladora autorizada de Coca-Cola