

CLINAMEN

AÑO II

ENERO

MONTEVIDEO

4



SUMARIO DEL N.º 3

Joaquín Torres García: *De la pintura y el pintor*. — Jean Paul Sartre: *La concepción dialéctica de la nada*. — Amanda Berenguer de Díaz: *Narciso moribundo*. — Mario Arregui: *Los mundos mutilados*. — Manuel Arturo Claps: *Spencer y Comte*. — Carlos M. Rama: *Historicidad de la especulación histórica*. — Carlos Mastronardi: *Lirismo y facilidad*. — Alfonso Reyes: *Para una cultura americana*. — Gervasio Guillot Muñoz: *La encrucijada del surrealismo*. — Jean Santoni: *Sentido y permanencia del milagro griego*.
Notas de: Alfonso Domínguez, Víctor J. Bacchetta, Ida Vitale, Ola O. Fabre, Carlos M. Rama, Manuel Arturo Claps, Jorge Cooke, Emir Rodríguez Monegal.

CLINAMEN

REVISTA BIMESTRAL
ENERO DE 1948
AÑO II — NÚMERO 4

SUMARIO:

FICCION

Idea: <i>Cielo cielo</i>	8
Angel Rama: <i>El preso</i>	9
Jorge Medina Vidal: <i>Oración fúnebre para los héroes</i>	27
Santiago Dabove: <i>El recuerdo</i>	28
" " : <i>"De la musique avant toute chose"</i>	29

CRITICA

Jules Romains: <i>A propósito de André Gide</i>	3
José Pedro Díaz: <i>Anotaciones sobre "Hamlet"</i>	14
Miguel Angel Virasoro: <i>El problema de la nada en la filosofía de J. P. Sartre. (Observaciones críticas)</i>	30
Casto Canel: <i>La creación musical infantil</i>	33

TESTIMONIO

André Gide: <i>Discurso de recepción del Premio Nobel</i>	7
---	---

RASTROS DE LECTURAS

Herman Hesse: <i>El drama de nuestro tiempo</i>	38
La Bruyère <i>Retrato contemporáneo</i>	38

LATITUD SUR 34°, LONGITUD 58° OESTE

Antonio Facal: <i>Temporada de Teatro Nacional</i>	39
Elena Rojas: <i>Concurso de sonetos cervantinos</i>	40
Ola O. Fabre: <i>"La llama oscura", por Alejandro C. Arias</i>	42
C. Gualeyo Ríos: <i>"Cuentos del fantasma", por Pedro L. Ipuche</i>	42
Ida Vitale: <i>"Tiempo al sueño", por C. Denis Molina</i>	43

DISCUTERO UNIVERSITARIO

Carlos Vaz Ferreira: <i>Anteproyecto de Reglamento</i>	44
Reglamento de la Facultad de Humanidades y Ciencias	46

OTRAS LATITUDES

Luis Giordano: <i>Congreso de los Pen Clubs</i>	47
Carlos M. Rama: <i>El nuevo Huxley</i>	48
Ida Vitale: <i>"El momento de tu vida", por William Saroyan</i>	50
Ola O. Fabre: <i>"Sombras del paraíso", por Vicente Alexandre</i>	51
Angel Rama: <i>"La Fontaine y sus fábulas", por Carlos Vossler</i>	51
Carlos M. Rama: <i>"Los jardines de la Historia", por Emile Gebhardt</i>	52
Carlos M. Rama: <i>"La ciencia española", por M. Menéndez y Pelayo</i>	53
Luis de Paola: <i>"El profeta de la pampa", por Ricardo Rojas</i>	53

PLASTICA

Joaquín Torres García: <i>Dibujo</i>	carátula
<i>Vinetas</i> , de: Horacio Torres (p. 6), Augusto Torres (ps. 13 y 26) y Eduardo Fonseca (ps. 29 y 56).	

C L I N A M E N

Revista bimestral
Editada por estudiantes de la Facultad
de Humanidades y Ciencias
Montevideo - Uruguay

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Manuel A. Claps
Angel A. Rama
Ida Vitale

REDACTOR RESPONSABLE

Angel A. Rama
Espinillo 1424

CORRESPONDENCIA Y VALORES A:

"Clinamen", Rondeau 1458 - Montevideo

La responsabilidad de los artículos
firmados incumbe exclusivamente a
sus autores

Todos los trabajos incluidos en este número han sido escritos especialmente para "Clinamen"

Impreso en "El Siglo Ilustrado", Y1 1276

Precio del número suelto \$ 0.80 Suscripción anual (6 números) \$ 4.50

A propósito de André Gide

LA obra y la persona de André Gide, acaban de atraer la atención de un modo estrepitoso y sin duda no es necesario, al menos por el momento, agregar gran cosa a los juicios y comentarios que se han producido. Comprobemos solamente que un gran escritor ha sido reconocido en vida, en el pleno sentido del término reconocer. Al parecer ningún rasgo característico de su arte o parte notable de su obra continúan todavía en la sombra. Sé bien que hay en ello de que inquietar al propio Gide. ¿No ha dicho a menudo que un escritor no duraba, no sobrevivía, más que en la medida en que sus contemporáneos dejaban subsistir en él algo “desconocido”? O sea por las ocasiones que reserva a la posteridad de hacer a su respecto descubrimientos cuando no instaurar la revisión de un proceso.

Para tranquilizar a André Gide, podemos por cierto conceder que la transparencia de sus escritos guarda a su manera muchos secretos y que nuevas aclaraciones, nuevos centros de perspectiva, harán aparecer en ellos finesas o virtualidades que se nos escapan. Pero él convendría de buen grado que en esas materias, la duración de una vida, de una carrera, desempeña un papel humildemente capital. A un hombre de gran talento, que produce sin cesar y que publica con regularidad, le es difícil preservar en él lo “desconocido”, hasta las proximidades de los ochenta años. Sería preciso de parte de su época distracciones bien prolongadas y como concertadas; de parte de él precauciones muy estudiadas. Hugo percibió de inmediato el problema. Como, por vivo que fuera su deseo de permanecer siendo después de su muerte un tema de actualidad, no tenía la intención de morir joven e incomprendido, había preparado un asombroso calendario de publicaciones póstumas entre las cuales figuraban, en efecto, algunas de sus creaciones más dignas de interesar a la edad futura. André Gide es un hombre bastante sutil y bastante coqueto acerca del porvenir, como para haber urdido una sorpresa de este orden. Pero por ahora debemos contentarnos con lo que nos ofrece y él mismo debe resignarse a no ser más que un enigma ya largamente escrutado.

Por consiguiente, a falta del homenaje de una interpretación inédita —proeza que no me parece posible más que si se sacrifica la

clinamen

justeza, o la justicia, a la ingeniosidad— quisiera aludir simplemente a lo que ha sido, a lo que ha representado para algunos de entre nosotros, escritores de la generación siguiente, durante el lapso de este medio siglo.

Me recuerdo hablando de él hacia 1906 o 1907 con mis amigos más próximos, Arcos, Duhamel, Vildrac. Ninguno lo conocía personalmente, y lo sentíamos bastante lejos. Era un primogénito distinguido, cuya voz nos parecía un poco estudiada, un poco preciosista, nunca muy estrepitosa ni verdaderamente cálida. Escritores de más edad como Verhaeren se nos imponían con mayor relieve. Un hombre de su misma generación como Claudel, nos parecía mucho más cargado, incluso embarazado, de genio. Es necesario recordar que en esa época los nombres de Valéry y Proust sólo significaban algo para un reducido puñado de sus más cercanos camaradas. En cuanto a Barrès, hasta aquellos de los nuestros que lo admiraban, no se sentían obligados a batallar en su favor. Contaba ya con la consagración pública. Si despertaba todavía pasiones y querellas, ya no eran en general, de orden literario. Con mayor razón Anatole France, en su calidad de artista, había sido sustraído por su gloria a ese dominio de la actualidad militante en que la juventud se complace.

Fué un poco más tarde que entré en relaciones personales con Gide. Yo había publicado recientemente *La Vida Unánime*. Gide consagró al libro en la *Nouvelle Revue Française* que sus amigos y él acababan de fundar, un artículo simpático, casi caluroso, y manifestó el deseo de conocer al autor. Ví a un hombre de una cuidada cortesía, lleno de disposiciones favorables y más aún, de curiosidad hacia sus menores, deseoso sobre todo de que nada se le escapara de lo que podía meditarse y fomentarse entre los jóvenes. Había de enterarme más adelante que esta benevolencia se renovaba un poco sistemáticamente respecto a cada promoción, a cada ola del movimiento literario y respecto a aquéllos que se presentaban como sus precursores, sin que esa actitud respondiera siempre a una adhesión profunda, a una afinidad electiva. Con seguridad sería injusto ver en ello una habilidad consciente. Pero cuando dura a lo largo de toda una vida, ¿acaso no traiciona un temor de envejecer en el sentido interior, pero también externo de la palabra; lo que con mayor brutalidad se designaría como una inquietud de ser sobrepasado, o más maliciosamente, una especie de demagogia de la cual los jóvenes formarían el renovable “demos”?

Aunque desde el primer momento lo sospechara, puse todo mi celo en persuadir a los mejores de nuestra generación: Duhamel, Vildrac, Durtain, el mismo Apollinaire, de que la *Nouvelle Revue Française* podía llegar a ser su propia casa. Debí vencer en algunos resistencias bastante serias que tan pronto se referían a las tendencias y principios, tan pronto invocaban desemejanzas, po-

clinamen

co disimulables, de atmósfera humana. Para nosotros, muchachos de savia popular y de maneras directas, ese medio olía un poco a burguesía rica y ociosa. Logré, sin embargo, efectuar un acercamiento. No lo lamento aunque en ocasiones se me ha objetado que fué esa una de las causas que, entre otras, apartaron nuestra generación del interés por establecer su sitio propio de reunión, su revista, su editorial. Es posible, en verdad, que las consecuencias hayan sido menos desdeñables e incluso menos constreñidas a los límites de la vida literaria, de lo que se estaría dispuesto a creer.

No olvido que me estoy refiriendo a Gide y que tales incidentes tienen un carácter ajeno, colateral. No obstante concurren a dibujar su retrato y a definir el papel que asumió, puesto que, bien diferente en este renglón de los simbolistas y de Mallarmé e incluso de los hombres de su generación como Valéry y Proust, Gide se preocupó siempre, no sólo de edificar una obra, sino también de desempeñar un papel en su época, en el sentido más honorable de la palabra. En este título Barrès le sirvió de modelo. Para convencerse basta releer los escritos de Gide anteriores a sus cuarenta años, en particular los ensayos y artículos. Desde luego era lo contrario de un discipulado y Gide creía oponerse a Barrès en un gran número de puntos. Pero se trataba de recobrar con relación al público de su tiempo y sobre todo de la juventud, una posición que fuera de su mismo rango, de la misma grandeza.

¡Oh! indudablemente Gide en repetidas ocasiones negó querer ejercer nada que se pareciera a un magisterio. A los que le seguían se complació en repetirles: “El consejo que os doy es de no seguir a nadie, incluso a mí. Es de descubrirnos vosotros mismos, de liberar vuestra verdad que envuelven toda suerte de mentiras, que ligan toda suerte de trabas. Y mantenéos dispuestos a aceptar los cambios de esta verdad”. Es conocida la fortuna que Gide otorgó a la palabra *disponibilidad* y a la actitud del espíritu que impone.

Los enemigos de Gide no han vacilado en pretender que esa disponibilidad no era otra cosa que una flexibilidad elutiva y, peor aún, una fatiga de sí mismo, un afán de retorno; que en suma traicionaba una carencia pronunciada de originalidad y de fuerza y también de serio apego a la verdad; por consiguiente que era un mal ejemplo. He aquí justamente lo que proporcionará material a los comentaristas y jueces de la edad próxima, si al menos a dicha edad le queda bastante *disponibilidad* para preocuparse de problemas tan delicados.

Que Gide haya perturbado cierto número de jóvenes almas sobre todo entre las dos guerras, que incluso las haya desorientado, que haya quebrado o falseado en ellas ciertos resortes, es posible. No debían ser almas bien resistentes y espíritus de los más sólidos. Esas víctimas —si cabe emplear esta gran palabra— del ondear gidiano, qui-

clinamen

zás hubieran caído en uno de nuestros fanatismos modernos, pues el fanatismo es un signo de debilidad. Le piden socorros y certidumbres embriagadoras, aquellos que se sienten incapaces de dominio interior, de certidumbre calma y ponderada. Gide no ha preservado a todos de lo que llamaría la “caducidad furiosa”. Eran demasiado numerosos y su acción no era suficientemente extensa ni popular. Pero ha disminuído probablemente la virulencia de más de uno.

En cuanto a los otros —aquellos cuya estructura mental era más firme y su cultura substancial— no creo que Gide los haya perturbado mucho. Asistieron al avance en meandros de su vida, de su obra, diría incluso de su carrera, como a un espectáculo de alta calidad del cual ciertas partes eran muy bellas, otras punzantes e imprevistas; en el que nada se hacía sin distinción aunque se desprendía a menudo algo que olía a niño rico mal criado, o al adolescente que no se decide a madurar.

Los que lo han conocido de cerca saben por otra parte que este inmoralista no ha cesado de ser infinitamente más atormentado por los problemas de la “moral”, en el viejo sentido del término, especialmente por la idea de pecado, que la mayor parte de sus contemporáneos, y que este egotista ha sido en numerosas circunstancias un amigo devoto, un corazón caritativo, un “amateur” de ingeniosa bondad.

Para todos nosotros, en fin, es un escritor excelente, uno de los que han sido menos vulnerados durante sesenta años de producción por las enfermedades periódicas del gusto y del estilo; uno de los que han asegurado mejor la continuidad de la literatura como función del espíritu.

Jules Romains.

Traducción de A. R.



clinamen

Discurso de recepción del premio Nobel

S EÑORES: Me parece completamente inútil repetir mi pesar por no poder asistir en persona a esta sesión solemne, ni testimoniaros de viva voz mi reconocimiento, forzado como estoy a renunciar a este viaje del que esperaba obtener tantas enseñanzas y alegría. Vosotros sabéis que he rehusado siempre los honores, al menos aquellos que como francés podía esperar de Francia. Reconoced, señores, que recibir de pronto la más alta distinción a que puede aspirar un escritor es como para provocar un poco de vértigo.

Durante mucho tiempo creí hablar en el desierto, luego para un número muy pequeño, pero vosotros me probáis que tenía razón al creer en la virtud del pequeño número, que termina tarde o temprano por triunfar. Me pareció, señores, que vuestros sufragios fueron no tanto para mi obra cuanto para el espíritu independiente que la anima, espíritu que en nuestros días se halla combatido por todas partes y en todos lados. Que vosotros hayáis sentido la necesidad de aprobarlo y sostenerlo es lo que me llena de confianza y de contentamiento íntimo.

Sin embargo, no dejo de pensar que otro en Francia, antes de ayer aún, representaba ese espíritu tanto y mejor que yo: pienso en Paul Valéry por quien mi admiración no había dejado de crecer junto con mi amistad durante medio siglo y al que la muerte únicamente os impidió elegir en mi lugar.

He dicho a menudo con qué amistosa deferencia me inclinaba delante de su genio sin remisión ni debilidad, cerca del cual me sentía sin cesar “humano”, “demasiado humano”. Quisiera que su memoria esté también presente en esta ceremonia que toma a mis ojos tanto más brillo cuanto que las tinieblas que nos rodean son más espesas, ceremonia en la que invitáis a triunfar al espíritu libre y le ofrecéis por esta insigne recompensa — sin tener en cuenta fronteras ni disensiones momentáneas de partido — la oportunidad inesperada de una irradiación extraordinaria.

André Gide.

Traducción de M. A. C.

Cielo cielo

La noche cubre mundo ahonda todo
 desde tu valle espanto al magdalena
 quiera que pueda dios unirse algo
 la levadura rota y el presente
 y que en esos los muertos que hablan tanto
 intacten flor distinta de las otras
 y te la ofrezcan alta y te la ofrezcan!

Ella la ella ella la corvada
 la de la hoz de mies dispuesta a tanto
 a las plantas volcada de los hombres
 que se dan se le daban se le siguen
 se dejarían dar si nadie acude
 que noche ahonda y cubre y une en lejos
 estar tocados por la misma ésta.

Cada uno lo sabe mas se vuelve
 veicalla suave se da vuelta si ve o no
 el cielo se hace el blanco cielo cielo
 y vuelcan todos rastros de memoria
 hongos quedándose en el aire atentos
 y en tanto nadie nadie nadie nadie
 dice esta noche que nos toca a todos.

Idea.

* Del cuaderno de poesías de próxima publicación Cielo cielo.

El Preso

A José Pedro y Minye.

SE apoyó en el marco de la ventana y observó el patio de baldosas rojas, la pequeña pared encalada y más allá, hacia arriba, un cielo turbio, que daba a luz el alba.

Ya era tarde y no obstante, sí, ese era el día fijado. No se veían los habituales centinelas. Un sordo rumor, que se confundía por momentos con el zumbido del silencio en sus oídos, parecía rodear —a lo lejos— la pequeña ventana abierta, rodearlo a él. El ambiente y la soledad eran propicios: invitaban a la huída. Tuvo un instante de vacilación pronto contenido. No se molestó en asomarse más para distinguir a los soldados apostados frente a la gran puerta. No quería saber de ninguna intención que lo sacara de la pendiente por la que se hundía. Tampoco quería recordar, historiar su vida que ahora gorgoteaba para extinguirse.

Durante la noche no pudo conciliar el sueño y se paseó enfurecido por la celda, apretándose la cabeza o gimiendo cuando sentía asomar las caras y empezaban a oírse las palabras. Quería estar vacío de su pasado, expuesto, desnudo, durante el poco tiempo que le faltaba.

Temía el arrepentimiento, la congoja. Demasiadas dudas pesaban en su espíritu perseguido. Entró en la lucha acosado por ellas, buscando en el actuar una afirmación que lo sostuviera, arrancándolo de su constante vacilación.

Se contrajo bajo el hormigüeo de un escalofrío. Abrochó el cuello de la camisa y después de frotarse las manos heladas, las volvió a introducir en los bolsillos del pantalón. Echó una mirada por la pieza vacía. No tenía nada con qué cubrirse. El saco no le había sido devuelto. Les fué más fácil quitárselo que vaciar los bolsillos del papeleío que amontonaba día tras día con notas ocasionales, fugaces impresiones escritas al dorso de un programa o una cuenta, y que siempre olvidaba pasar, ampliándolas, a su libreta.

Una madrugada fría lo buscaba. ¿Por qué elegir las mañanas?, se preguntó. Debía ser más fácil irse en la noche, cuando se está acogido por la sombra. Así como en el lecho con la mujer, aislado del mundo, así en la noche abandonarse en.

Imposible limpiar su mente de todo pensamiento. No retroceder,

clinamen

pero tampoco precipitarse hacia ese futuro tan próximo. Alojarse en el tiempo, inmóvil, y fluir con él.

Estaba entumecido. Presionando con el antebrazo sobre el marco en que estaba apoyado, se alejó de la ventana. Quedó inmóvil un instante; luego dió unos pasos, pero las piernas no lo sostenían y se dejó caer en el borde de la cama. Tirado al través, apoyó la cabeza en el muro. La luz aumentaba y se perfilaban, en el acero, las sombras. Volvió a estremecerse. Entornó los párpados, pero a pesar del cansancio y el deseo de evadirse, debió abrirlos para tener presente ese mundo indeciso que se erguía. Giró la cabeza hacia un ángulo del cuarto, y se abandonó. Era ese el momento de la mañana en que se inclinaba sobre la mesa cubierta de libros y papeles. A la derecha el fichero llevado al día le ofrecía al alcance de su mano las notas necesarias para continuar sus ensayos. Tenía abandonado el trabajo sobre la biblioteca de Montaigne. Recordó... una carne que hay que tragar sin mascar si no se tiene un paladar bien férreo... Y no, no es que falte valor. Serenidad —se dijo— o acaso ¿por qué no?, indiferencia. Desechó esa preocupación chasqueando los labios.

Recordó la multitud de temas iniciados y que había desesperado de terminar, pensó en sus poesías que con tanto celo ocultaba y donde vertía sus melancólicas vivencias.

Pero estaba sobre todo su gran libro, la esperanza de su vida. Tenía años de meditación y era obra —bien lo sabía— para una vida entera de trabajo. Podría titularse “Preguntas de nuestro tiempo”, preguntas y dudas, ya que no podía discernir en el maremagnum de contradicciones, las respuestas adecuadas. ¿Será posible que el hombre sumergido en el torbellino de su época encuentre las necesarias soluciones? Y además, ¿sirve de algo que un observador atento preconice caminos? ¿Sirve! y ¿qué es lo que sirve? y en especial, ¿qué necesita el hombre? ¿Qué obras, qué actos deben cumplirse para seguir el ritmo de esta historia movida tantas veces por fuerzas espúreas? ¿Y no es mejor apartarse, aceptar las exigencias de un temperamento sin cuidar del mundo o de la historia? Pero los grandes, sí, estaban sobre la llaga: Shakes... ¿No es posible también que hayamos sufrido un error de enfoque y que lo que en ellos nos parece valioso fuera en su tiempo lo superfluo? Producir contemplando ambos aspectos de la obra de arte. No, no se trata de hacer para la historia ni para conformar la sociedad en que vivimos. Se trata de hacer. Pero, ¿esto vale? Todo el trabajo de de estas élites, ¿no será material para otras élites cada vez más restringidas y aisladas del mundo? Y la genialidad, y la limitación de la mente, de la corta vida.

Se incorporó. Se ahogaba. Le dolía la nuca presionada contra la pared. Caminó hacia la ventana sin sentir, dentro de los zapatos, los pies endurecidos. Ya era mañana clara y no venían. Se oían, no

clinamen

obstante, voces y pasos; el ruido metálico de algún arma. El campo, a lo lejos, seguía en soledad. Ni los infaltables pájaros. Pensó que acaso se hubiera postergado, y la sola idea de que eso fuera posible, de que pasara otra noche en vela, lo conmovió, y, súbitamente desfallecido, debió apoyarse para no caer de rodillas. Ya no sabía cómo distraer su mente acosada por el recuerdo. La noche anterior, en un supremo intento de liberarse, había concentrado su atención en el movimiento respiratorio de sus pulmones. Hinchía el pecho y después de mantener el aire largo tiempo, lo exhalaba en un lento soplo. Al fin sintió la obsesión de la actividad de sus órganos, el bombeo apresurado de su sangre, el alterado ritmo de su respiración que parecía cortarse por momentos. No podía regir su cuerpo y su mente, y aquel dominio en que se había adiestrado durante años y del que creía ser maestro, se derrumbaba en un instante. Inútil era repetirse que las quejas no servían de nada. Nacían, golpeteando, entre los labios.

No sabía por dónde salir de esa otra celda que lo cercaba. Huir de sí mismo, del torbellino de ese pensamiento inagotable, de la angustia de sentir su pobre vida ahogada que pedía una voz. ¡Y qué fácil era antes eludir el problema o la duda cuando se tornaban demasiado terribles! Había siempre un mañana en qué descansar y en qué volver a preguntarse. Tampoco quería saber ahora lo que antes indagaba. Sólo buscaba liberarse y la liberación — que rechazaba todo su ser— estaba detrás de la puerta que esperaba se abriera.

Sentía ganas de llorar. Tirarse como un niño sobre el lecho y agotarse en lágrimas. ¡Si pudiera volver a empezar! Otra vez las primeras letras, las rondas infantiles, aquel deslumbramiento del amor; entrar de nuevo en la maravilla primera de los libros y el pensar. Acaso volviera a hacer lo mismo, para venir a alojarse a otra celda, a esta misma celda. El eterno retorno. Y sí, ¿acaso no estamos condenados dentro de un círculo ineludible? La sentencia de los astros que el hombre medioeval inquiría desde su torre. Y en ese mismo tiempo, las religiones aseveraban la libertad individual de salvarse o de perderse irreparablemente. En el espíritu de sus dioses había sin embargo una predestinación, pues su omnisciencia le permitía saber el rumbo de cada vida. Y si ellos podían, ¿por qué no salvarle? ¿Y su infinita caridad? Están las fuerzas demoníacas, es cierto, mas también se condicionan a la omnipotencia divina. Acaso en Fausto...

Basta. Le latían las sienes. Mientras se revolvía contra sí mismo, un jadeo constante se escapaba de entre sus labios. Tenía la garganta reseca como después de sus clases entusiastas o de sus discursos combativos desde la tribuna, en que se contemplaba escindido en dos personas —orador y crítico— como un fante repitiendo

clinamen

una lección memorizada. Veía entre la muchedumbre las caras de algunos discípulos: Alvar, con su rostro agudo y ceñido a cada una de sus palabras, que parecía vibrar con el mismo fervor de barricada y Elida, tomada de su brazo, afinada y casi transparente, pobre criatura que la enfermedad hallaba y que vivía de la irradiación de aquel infatigable analista; Máximos, el del gesto lento y la clara distribución de los factores o Román, espíritu frágil que trataba de reflejar al maestro, conteniendo sus ímpetus que temía fueran nocivos o pueriles.

No, él no estaba hecho para ser maestro de aquella juventud. No podía seguir viviendo en el plano aséptico de los temas literarios. Rehuir aquellos rostros ansiosos, hablarles del estilo de Fray Luis cuando reclamaban una palabra para la vida. Tenían que organizarse como hombres conquistando su aire y abrirse camino en un mundo que los empujaba al suicidio de sus ilusiones. No. Todo ese aparato de enseñanza era un "bluff" y su único objeto acogotar nuevas esperanzas. Enseñanza, aprendizaje, cátedra y afuera la ciudad en agonía.

No se había equivocado ni titubeó cuando tomaron por asalto el Cuartel Central. Nada lo molestaba en aquella hoguera de metralla en la que se movía sin tropiezos. Y esta vacilación era pasajera y del mismo género que aquel vértigo que lo dominó cuando vió caer desde las ventanas del último piso los cuerpos de los ajusticiados, proyectados contra un cielo de llamas.

Cruzó en un sentido y otro el pequeño cuarto. Se detuvo ante la puerta. No venían. Hubiera querido golpear, llamarlos para que de una vez lo liberaran, pero las manos eran incapaces de ascender hasta el pecho.

Su obra. No quedaría nada. En seguida sería olvidada. Una migaja de "ce petit amas de poussière et de boue". Una entre tantas. En ese pequeño país de la América del Sur, sin tradición, sin cultura, sin recuerdo. Unas cuantas páginas para alguna oscura bibliografía; una biblioteca de millares de volúmenes que pronto serían esparcidos; un nombre para algunos muchachos; él, nada.

"Sabe esperar". ¿De dónde era eso? ¿Y cómo seguía? Sabe esperar. ¿Esperar qué? ¿Cuánto cuesta! Esperar la vida, la gloria. Ya quedaba poco. ¿De quién era? Golpearon en la puerta. Si tuviera el fichero a mano o la biblioteca. Sabe esperar, así en la orilla de un barco, que la marea suba. Era algo así. Porque la vida es larga y el arte es un juguete. La puerta se abrió. En el corredor había unos hombres. Le dijeron algo. Tenía que salir. Porque la vida es larga y el arte es un juguete. Y si la vida es corta... Avanzó por el estrecho corredor detrás de las espaldas uniformadas. El patio de baldosas rojas. Ya el sol era visible por encima del horizonte.

clinamen

Se anunciaba un lindo día. Brillaba en las laderas un hierba verde-amarillenta. Algunos animales pastaban tranquilos a lo lejos. Sólo las botas golpeando en el embaldosado, vedaban el silencio.

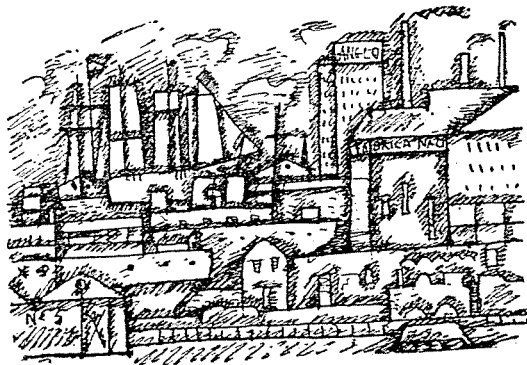
Respiró a pleno pulmón el aire fresco. Parecía limpiarlo y se sentía iluminado, vestido en la luz. Y si la vida es corta y no llega la mar a tu galera, aguarda sin partir y siempre espera, que el arte es largo y además no importa. Avanzó unos pasos hasta detenerse frente al paredón. Era de su altura —uno setenta y cinco— y por encima se levantaba la mancha de un cielo cobalto, espatulado con blancos un poco sucios. Paleta de pintor pobre, se dijo sonriente.

Se dió vuelta. Frente a él, alineados, varios hombres. Levantó la vista: entre dos lomas debía correr un riacho. Se distinguía la pendiente verduzca de los sauces y la explosión roja de los ceibos florecidos. Oía cantos de pájaros sin poder precisar desde dónde llegaban.

Un soldado con un pañuelo en la mano se acercó. Se acercaba también el momento de los héroes: rechazar en un gesto de altivez la venda. ¡Ah sí!, del buen Machado, San Antonio Machado como lo llamaba uno de sus colegas. El soldado, junto a él, parecía esperar el viril gesto de rechazo y la frase para la posteridad. Lo miró: hubiera podido ser un discípulo suyo. Era joven y sus ojos amarillos se inclinaron cuando dijo: “La venda”. Sintió todavía la tentación de negarse. ¿Para qué? Ya no estaba en el mundo. Inclino ligeramente la cabeza. En sus ojos ardió otra vez la mancha roja del ceibo, hasta que los cubrió la sombra. Mientras le ataban el pañuelo, repitió los versos de Machado: “y si la vida es corta y no llega la mar a tu galera, aguarda sin partir, y siempre espera, que el arte es largo y además no importa”.

Voces de mando. Y además no importa. Una detonación cerrada. Algunas balas picaron la cal del muro. No fué preciso rematarlo: un proyectil le atravesó la frente.

Ángel Rama.



Anotaciones sobre "Hamlet"

A Gervasio Guillot Muñoz

I

UNA de las opiniones más interesantes que sobre "Hamlet" puede leerse, es la que T. S. Eliot ilustra en "Los poetas metafísicos". El interés de esa opinión reside, fundamentalmente, en que, por ser negativa, provoca una inevitable actitud de revisión crítica.

Eliot afirma: "Lejos de ser la obra maestra de Shakespeare, la pieza es, con toda certeza, un fracaso". Ante tal opinión puede sentirse una inmediata necesidad de rechazo, pero en tal caso ocurre que para justificar esa repulsión, no basta con dejarse resbalar sobre la crítica conocida, pues ésta se limita, con abrumadora frecuencia, a interferir la estimativa de la obra con sesgos más o menos confesadamente simbólicos.

Los esfuerzos de Goethe, Coleridge, Hugo, etc., tienden a definir al personaje y he aquí el error ya deslizado. Una vez dirigida la atención y la investigación crítica por ese derrotero es muy difícil, por no decir imposible, traer la cuestión a su verdadero terreno, del que, subrepticamente, ha sido desplazada.

Como Eliot indica muy acertadamente, es frecuente olvidar que "Hamlet" es una obra teatral, y que como tal obra de arte debe ser considerada. La crítica que incide sobre todo en la psicología o en la posibilidad simbólica del personaje central, comete el error de ubicarse en un ángulo desde el cual la visión sólo podrá muy difícilmente dirigirse sobre el hecho literario a considerar.

Es planteando así el problema que Eliot hace su afirmación. Se basa fundamentalmente, para ello, en que "el único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un *correlato objetivo*; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean una fórmula de esa emoción particular; tales que, cuando los hechos externos, que deban terminar en una experiencia sensoria, son dados, la emoción es evocada de inmediato".

Esos "correlatos objetivos" que son necesarios para que la obra de arte resulte realizada, los percibe Eliot en "las tragedias más afortunadas de Sakespeare" (Lady Macbeth caminando en sueños, vgr.) pero no los advierte en "Hamlet" y aún piensa que en ésta no pueden realizarse.

"Hamlet (el hombre) — agrega — está dominado por una emoción que es inexpresable, porque está en exceso sobre los hechos tal como aparecen. La supuesta identidad de Hamlet con su autor es genuina hasta este

clinamen

punto: que el desconcierto de Hamlet por la ausencia de un equivalente objetivo de sus sentimientos es una prolongación del desconcierto de su autor frente a su problema artístico".

Estas páginas tratarán —contrariamente— de poner en evidencia los "correlatos objetivos" que hacen del "Hamlet" una obra de arte conseguida.

II

CHARACTERIZACIÓN PSICOLÓGICA DE HAMLET, CONSIDERADA COMO FUNDAMENTO DEL JUEGO DRAMÁTICO

Algo más arriba aludí al error que significa considerar la obra artística mediante una pauta psicológica. No resulta, de ningún modo, un procedimiento, y menos un módulo que permita la valoración de una obra. El caso tipo: análisis del complejo de Edipo en el mismo "Edipo Rey", ¿permite acaso una mejor valoración de la obra literaria que es la tragedia de Sófocles? Es evidente que no. Y por ello deben resultarnos sospechosos de contaminación con planos ajenos a lo literario las interpretaciones o análisis psicológicos.

Pero ello no indica que un análisis psicológico no pueda ser útil para la mejor comprensión de determinados elementos artísticos. Ese análisis podrá no valorar la obra (y ésto es indispensable no olvidarlo) pero permitirá, en algún caso, comprender mejor el oficio o función de un determinado elemento en el conjunto de la obra misma.

Es por esto que me resulta interesante estimar algunos personajes desde un ángulo psicológico, aunque sólo sea como una previa tentativa de ubicación.

Pienso, por ejemplo, que la conducta de Hamlet tiene determinantes psicológicas que hacen innecesaria o por lo menos superflua la interpretación simbólica. (Y es sólo en este sentido que aludo a la psicología del héroe: justamente para centrar la estimativa de la obra en el hecho *drama* y no en el hecho *símbolo*).

En ciertos momentos ello podrá hacernos ver qué es lo que ha dado pie a alguna de las categóricas frases interpretativas de la crítica y probablemente lleguemos a estimar así cómo la obra tiende a superar esas mismas interpretaciones.

Entre los elementos que integran el drama consideraremos particularmente los caracteres y los movimientos típicos de sus almas. Especialmente en torno al príncipe —que es el que más nos interesa— se ha cristalizado una abundante interpretación crítica. Hasta el mismo Eliot, citado al comienzo de estas páginas, se refiere a él para probar su tesis de la *obra fracasada*.

Entiendo que si Hamlet ha resultado tan bien dotado para resistir la imposición de una tan abundante exégesis crítica, ello se debe, justamente, a que ha sido logrado en él lo que el autor quería lograr y que era, según imagino, labor muy ardua.

Hamlet se le ha aparecido a la crítica como un *personaje en disponibilidad*, es decir, de esencial vaguedad o imprecisión. Y esto ha podido coe-

clinamen

xistir con la impresión vigorosa que de su personalidad nos queda. A nadie se le ha ocurrido pensar siquiera que Hamlet no sea el personaje central y situado justamente en el mismo centro de gravedad dramático de la pieza. Sin embargo se ha interpretado su figura de muy diferentes maneras.

Yo me explico estas actitudes de la crítica, pensando que todo lo que Shakespeare sabía de Hamlet y lo que de él necesitaba comunicarnos, no cabía en el personaje y, por lo tanto, no hay que buscarlo sólo en él sino también en otros elementos del drama.

Hamlet muestra con toda evidencia una disposición típica que Jung estimaría como introvertida. Claro está que el mero hecho de encontrar para Hamlet una ubicación en el fichero de la psicología no nos hace adelantar mucho en la mejor inteligencia del personaje, pero nos proporciona una guía para asir el conjunto de sus actos. Esa introversión nos permitirá acaso asir el esquema del sucederse dramático en el caso de la Sombra, pero por lo pronto puede permitirnos ya hilvanar una serie de sucesos de extraña apariencia.

Los análisis de esta obra insisten con abrumadora frecuencia en advertir, en Hamlet, una determinada incapacidad para la acción. Ya sea considerándolo como un abúlico; o como un pensador que pierde meditando la energía que debiera emplear en la acción; ya sea imaginándolo como un ser delicado a cuya naturaleza repugna la ejecución de la venganza...

Estas hipótesis son curiosas. Dejemos de lado aquella que lo considera como un hombre en quien el exceso de pensamiento mata la acción y tiende a derivar de ello un simbolismo, puesto que, sobre no resultar adecuada a los hechos, parte de un paralogismo, al considerar que existe una oposición de raíz entre el pensamiento y la acción. Pero sobre todo conviene detenerse a ver que la presunta abulia de Hamlet no impide que actúe un buen número de veces y, justamente, en circunstancias que parecen involucrar un movimiento de violenta inserción en el mundo que lo rodea: muerte de Polonio, muerte de los cortesanos, lucha con Laertes, insultos a Ofelia, etc...

Sin embargo se podrá ver de inmediato que todos estos actos participan, en común, de algunas características muy singulares. De otra manera no sería explicable que la crítica haya omitido considerar todos esos hechos como limitación para las teorías que afirman su incapacidad para actuar.

Ocurre que esos mismos actos, de igual manera que el homicidio frustrado de Claudio, responden muy bien a las características típicas del personaje. (1)

a) *Hamlet y Claudio.*

Cuando Hamlet encuentra a Claudio orando parece llegado el momento de la venganza. Desnuda la espada y da un paso hacia él. Piensa entonces que si lo mata irá al cielo. Y se va. Eso no sería —se dice— suficiente venganza. Y el espectador está en ese instante a un paso de ver la

(1) El introvertido desvaloriza el mundo exterior de manera más o menos radical para todo lo que sea actuar conscientemente. Tiende a actuar con prescindencia del objeto. Ello se compensa, en lo inconsciente, con una sobrevaloración del objeto, que tiende a restablecer el equilibrio psicológico de la persona.

disolución de la tragedia. El drama permanece en cambio, y aún se acentúa, mediante esta dilación.

Pero esta dilación, ¿está suficientemente trabada al conjunto del devenir dramático? ¿Por qué Hamlet envaina su espada? Las razones que él mismo nos proporciona tenderían a hacernos ver su deseo de venganza como tan feroz, que, atravesando los planos normales, iría a dar en terrenos metafísicos, o por lo menos teológicos. Su venganza parece no saciarse con el castigo de la tierra, parece necesitar de la colaboración de la ira divina. ¿Es ésto cierto? No es fácil aceptar ese sentido literal de sus palabras, ya que en ningún otro momento veremos al príncipe alentado por tan violentos sentimientos en cuanto a la realización de la venganza. Más aún, él mismo se reprochará, en determinado momento, su incapacidad para sentir con suficiente violencia su deber cuando advierte, al compararse con los cómicos, que es más evidente el sentimiento que ellos expresan por algo remoto y presunto que el que él mismo siente por la muy real e inmediata muerte de su padre, y tiene necesidad de estimularse mediante las palabras que entonces pronuncia.

Además, en ningún momento se nos apareció el príncipe tan dominado por las ideas religiosas; y Shakespeare no olvida mostrarnos inmediatamente cómo el razonamiento de Hamlet operó en falso, porque las palabras de Claudio "no llegan al cielo".

Creo que aquí Shakespeare quiere mostrarnos que Hamlet —como otras veces— se engañó a sí mismo. Lo que él en ese momento expresa, no es el móvil real de su actitud. Entiendo que la venganza dejó de realizarse porque su ejecución colocaría a Hamlet en una situación que su temperamento rehuye metódicamente: un enfrentarse violento y hostil, ejecutivo, frente al objeto, y a él le será siempre muy difícil salir de sí mismo.

b) *Un velo de incertidumbre que haga posible la acción. Distancia entre el objeto y el sujeto. (Hamlet y Polonio. Hamlet y los cortesanos).*

Se observará que, sin embargo, Hamlet mata a Polonio, a los cortesanos, y que actúa, en general, en diversas ocasiones. Pero ello ocurre de una manera muy particular. En todos esos casos, el príncipe encuentra, entre su persona y el objeto sobre el que actúa, un a manera de velo de incertidumbre que hace que su acción sobre el mundo de lo real sea conjeturable, pero no evidente. Esta distinción me parece fundamental.

Una cosa es actuar en medio de un conjunto de condicionantes que fluctúan y pueden por ello plegarse parcialmente sobre las fantasías deseadas o supuestas por el sujeto y otra muy distinta actuar directamente en un medio inobjetablemente cierto que nos impone brutalmente sus condiciones. En el primer caso el introvertido actúa casi como dentro de sí propio, en medio de figuraciones de él mismo emanadas; en el segundo debe reconocer previamente el objeto, y por lo tanto, otorgar valor a algo que le es ajeno y siente como hostil.

El velo de incertidumbre que hace conjeturable e incierto el mundo, está representado objetivamente, en la escena de la muerte de Polonio, por la cortina que le permite exclamar: "¿Qué es eso! ¿Un ratón?"

clinamen

Polonio es muerto por Hamlet, pero Hamlet no ha debido reconocer previamente, para ello, la vigencia objetiva de la vida de Polonio. No se ha dirigido contra él directamente la espada. La espada se dirigió contra una cortina que *accidentalmente* escondía a Polonio. El no sabía con exactitud quién pudiera estar detrás. Más: *se figuró, y ni siquiera con mucha claridad*, que quien estaba tras la cortina podía ser el rey:

Reina. — ¡Ay de mí! ¡Qué has hecho!

Hamlet. — ¡Y qué sé yo? ¡Es el rey?

Por todo eso pudo matar, actuar. Creo equivocado suponer que mató porque creyó, por error, que allí estaba el rey. En ese sentido Hamlet no cometió error. O mejor dicho, en la misma medida en que fuera posible el error aumentaban las posibilidades de acción por parte de Hamlet. Si hubiera visto allí a Polonio no lo hubiera muerto, pero tampoco hubiera actuado de tener la certeza de que quien allí estaba era Claudio.

El mismo velo de incertidumbre separa las manos de Hamlet de quienes serán sus otras víctimas: Rosencrantz y Guildenstern. Entre la acción de Hamlet (que redacta nuevas cartas y las sella con el anillo de su padre) y su objeto, hay un espacio de tiempo indeterminado y la necesaria y conjeturable colaboración de terceras personas. Tampoco aquí el príncipe se enfrenta directa y limpiamente con el objeto. La acción se realiza dirigida sobre una ficción posible, pero no presente. Entiendo que tal situación —la muerte de los cortesanos a distancia— es muy similar a la que pudimos analizar en el caso de Polonio.

En ninguna de las dos situaciones debe Hamlet reconocer previamente la realidad sobre la que opera; actúa dentro de su mundo y sin salir de sí. Esto explica que frente a Claudio que oraba argumentara excusas para su incapacidad de acción directa.

En el conjunto del desarrollo dramático, las circunstancias que rodean esta representación muestran un leve desajuste lógico. Este desajuste cobra sentido cuando se advierte que ocurre como consecuencia del temperamento de Hamlet.

La representación puede ser considerada, en un primer plano, (y erróneamente), como prueba que convierte en certeza la sospecha del príncipe sobre Claudio como asesino de su padre. Un ligero análisis mostrará que esta primera consideración es errónea.

Recuérdese que la escena en que necesita estimularse a sí mismo, comparando su dolor real —que a pesar de todo es incapaz de llevarlo a la venganza— con el ficticio de los actores, ya ha ocurrido, y que en ella no aparecía en Hamlet ninguna duda a propósito de que Claudio pudiera no ser el culpable. El príncipe quiere leer en el mismo rostro del rey la culpa: acaso espera que de esa manera logrará poseer los bríos que le faltan. El fin del monólogo, la alusión a que acaso la sombra es un fantasma diabólico, no es en realidad otra cosa que una tardía excusa por no haber actuado hasta entonces; pero es una excusa que no se presentó como obstáculo a la acción, sino como explicación posterior y por lo tanto inválida.

En cuanto a la representación misma es, ella también, inútil para los fines de Hamlet. La reacción que en Claudio pueda observarse no puede llevar a la certeza de su culpabilidad. La representación ideada por el prin-

clinamen

cipe era suficientemente insultante aún para el más inocente; reproducía la historia de palacio —una boda inmediata a la muerte de uno de los esposos— con el aditamento de un asesinato y de una sátira contra la reina que jura ser fiel eternamente a la memoria del primer esposo y casa luego inmediatamente con el asesino. Aunque el asesinato no hubiera sido cometido por Claudio éste tendría igualmente motivos para sentirse insultado; la similitud de situaciones entre él y el asesino de la obra era evidente, y entrañaba, justamente por ello, una acusación para él, al mismo tiempo que una burla para la reina.

Por otra parte la experiencia resulta inútil. Después de realizarla Hamlet se va a mantener en una misma actitud de incapacidad para la venganza.

En realidad Hamlet iba a hallar la corroboración de su sospecha de cualquier manera. Hubiera sido muy difícil que un dato exterior le determinara a creer en algo —fuera lo que fuese. La convicción inconsciente ya estaba en él y por ello iba a *interpretar* los hechos —cualesquiera que fueran— de acuerdo con ella.

Este proceso es inconsciente. En Hamlet surgen fuerzas que, aunque proviniendo de sí mismo, son resistidas por él. Su esfuerzo se orienta en la inútil tentativa de poner de acuerdo el mundo exterior con las figuraciones, o mejor las fuerzas afectivas que de él emanan. Esta a manera de dualidad esencial de Hamlet atento por momentos al mundo, por momentos a algo desconocido que afirma su vigencia en él, proporciona el fundamento humano a la figuración dramática. Crea el diálogo elemental: protagonista y antagonista.

Pero ese antagonista misterioso de Hamlet, que le hace imponerse una convicción con descuido de los datos del mundo, está en él mismo, y Shakespeare ha alimentado algunas de las situaciones de la Sombra con este material. Como detallaré más adelante, la Sombra es un fantasma sobre el que Hamlet proyecta y localiza las fuerzas que en él le resultan oscuras.

Es de esta manera pues, que Shakespeare realiza los *correlatos objetivos* a que se refería Eliot, convirtiendo en ficción dramática, en sucesos y situaciones, la compleja materia humana de que dispone.

c) *El sujeto defendiéndose del objeto. Ofelia y la locura simulada.*

El amor de Hamlet por Ofelia no puede ser puesto en duda.

Las primeras noticias que de él tenemos nos son dadas por él mismo mediante la carta que lee Polonio al rey. Esta carta es además un documento revelador. Los versos que contiene expresan que de todo puede dudar Ofelia, no del amor de Hamlet. Esos pocos versos tienden a proporcionarnos una semblanza de la psicología del príncipe. Duda de todo, no de mi amor, equivale a decir: el mundo exterior está desvalorizado para mí, sólo tiene en mí fuerza lo que anima en mí mismo.

Pero frente a esa carta que afirma el amor de Hamlet queda, oponiéndosele, la escena de los insultos. ¿Qué motivos pueden explicar tan inesperada actitud? Varias respuestas se insinúan, que se pueden concentrar en una sola: Hamlet simula locura y porque desconfía de la ingenuidad de Ofelia o porque sabe que Claudio escucha o por ambas causas, decide continuar

clinamen

simulando. Esto explica todo menos lo que resulta más interesante: su agresividad, su desamor.

Yo entiendo que las actitudes y palabras ofensivas de Hamlet para con Ofelia no se justifican más que —justamente— por su amor. No debe olvidarse que es un introvertido. A Hamlet le es muy difícil volcarse sobre una realidad que no sea él mismo, y mucho más si esa realidad le exige algo. El tiende a rehuir toda posible proyección afectiva sobre el objeto y Ofelia también es para él objeto; se le aparece como incrustada en medio del conjunto de formas y hechos de que se defiende. Su actitud debe ser por lo tanto, ante ella, de defensa. Sin embargo la ama, y justamente por eso queda acentuada esa actitud. Si le fuera indiferente no le sería necesario defenderse, ya que ella no implicaría un compromiso afectivo especial.

El quiere salvar dos cosas que le son esenciales: su amor y su misma persona introvertida. Por lo último aleja de sí a Ofelia; por lo primero la recluye. Su modo de amarla implica poder amarla dentro de sí propio, amar la figuración que de ella puede hacerse, y, de tal manera, quedar a solas consigo en su amor.

Ofelia podría decirle, como dice a Fausto el Espíritu de la Tierra: “Te acercas al espíritu que concibes, no a mí”.

“¡Vete a un convento!” exclama Hamlet, y de esa manera deposita en un incierto lugar de la tierra el objeto de su amor, pero de tal modo que no pueda constituir ya peligro para su persona introvertida. Ofelia se convertirá así en lejano e inofensivo motivo —conjeturable e incierto motivo— de la imagen amada que él podrá mantener dentro de sí. La amará entonces sin peligro; no le será necesario *volcarse* sobre ella. Y en todo caso ella, en el convento, no está ya más en el mundo: no es más objeto, es Idea.

Hay una prueba de todo esto. Puede hallarse en el acto V, allí donde Hamlet se encuentra, inesperadamente, con la ceremonia del entierro de Ofelia.

Sólo en tal situación, ya muerta Ofelia, Hamlet manifiesta de manera ostensible su amor por ella. No tiene recato ya en mostrar un amor mayor que “el de cuatro mil hermanos”. Por ella está dispuesto a realizar cualquier hazaña y desafía a Laertes en ese sentido. (Que sus actos de entonces no son ya simulación de locura puede verse en la escena siguiente cuando confiesa a Horacio la exaltación que lo poseyó en aquél momento).

Hamlet ama ahora en verdad plenamente a Ofelia. Nada se puede presentar como barrera para su amor. Muerta Ofelia, Ofelia es ya plenamente de Hamlet. Viva, era parcialmente la Aldonza Lorenzo del Caballero, que molestaba una limpia devoción a la amada ideal; muerta, la dualidad termina, y toda ella aparece ahora transfigurada en ideal: es la fusión de ambas en una Dulcinea indeleble.

Las escenas que acabamos de comentar nos hacen ver a un personaje introvertido que, además, se ha definido a sí mismo en un determinado pasaje. No sólo allí donde expresa la impresión de su pequeñez frente a la empresa que debe acometer (“¡El mundo está fuera de quicio!... ¡Oh, suerte maldita!... ¡Qué haya nacido yo para ponerlo en orden!...”), sino muy particularmente en una conversación donde, como ocurre a menudo, bajo la superficie de su locura muestra algunos de sus sentimientos más íntimos. En el Acto II, esc. II, dice a los cortesanos:

clínamen

"¡Dios mío! Podría yo estar encerrado en una cáscara de nuez, y me tendría por rey del espacio infinito, si no fuera por los malos sueños que tengo".

Y es en verdad una acabada definición de sí propio. Su mundo puede expandirse hacia adentro —*los malos sueños...*—, no hacia el exterior.

Otro hecho hay que refuerza aún la filiación de Hamlet como introvertido, su simulación de locura. Esta permite a Hamlet separarse de ese mundo objetivo que, según hemos visto, evita cuidadosamente. Y cuando sus ideas se orientan hacia ese mundo, la locura que simula las reviste de un velo que la separa de la posible interpretación de los demás. A espaldas así de todos les puede decir lo que piensa de ellos, porque sabe que no se lo han de entender o no han de hacerle caso. Siempre busca un velo que lo separe del mundo, tanto en sus actos como en sus pensamientos. Estos resultan sistemáticamente emboscados o escondidos por su simulación de locura.

Pero llegará al fin el momento en que todo él —acciones y palabras— será visto desde el ángulo de su locura. Ya no podrá ser rectamente interpretado por los demás sean cuales sean las circunstancias que lo rodeen. Ese es el instante en que podrá comenzar a ser sincero; los que le vean sólo juzgarán de su locura, —no de él mismo. Es el momento de la escena del cementerio, su devoción por Ofelia muerta, su lucha con Laertes.

Queda de esta manera consumada su separación del mundo, su reclusión de introvertido en sí mismo.

III

LA SOMBRA Y SU OFICIO EN LA OBRA COMO CATEGORÍA DRAMÁTICA

Llega el momento de ver qué partido podemos extraer de las observaciones hechas, que nos sirvan para valorar el "Hamlet" como drama. Decíamos más arriba que las consideraciones psicológicas no podrían aportar una valoración de la obra sino simplemente, en algún caso, una mejor comprensión de alguno de los elementos empleados, una determinación más clara del oficio que desempeñan en el conjunto. ¿Nos servirán, esas observaciones, para desdeñar la opinión de Eliot que considera el "Hamlet" como obra frustrada porque en ella no se realizan los correlatos objetivos que estima indispensables? Acaso sí.

Yo pienso que "Hamlet" (la obra) *es*, ella misma, un correlato objetivo de los sentimientos que la informan, en primer término porque creo que las palabras empleadas por Eliot (*correlato objetivo*) deben admitir un sentido más lato que aquel que parece desprenderse de su ensayo, ya que en este, y a pesar de las aclaraciones que previamente realizó en tal sentido, parece entender por tal sólo un momento patético (en el sentido aristotélico) y no una cadena de acontecimientos.

Pero además en "Hamlet" se encuentran, en mi opinión, correlatos objetivos del tipo preferido por Eliot. Para que esto sea todavía más claramente visible es necesario referirse con alguna mayor precisión a un hecho, o, mejor, a una particular cadena de hechos, íntimamente entrelazados: quiero aludir a las formas como se presenta la Sombra.

Pero ya esto mismo ha de ser considerado cuidadosamente. Porque po-

clinamen

demostramos preguntarnos: ¿Nos asiste algún derecho a considerar la Sombra en otro plano que en el estricto de aparición sobrenatural y objetiva?

Pienso que si se tratara de la obra de un contemporáneo no nos tomaríamos siquiera el trabajo de plantearnos esa interrogante. En el caso de Shakespeare la cuestión se presenta sin embargo, y no podemos eludirla. ¿Por qué? ¿Qué diferencia visible hay entre un contemporáneo y Shakespeare? Me parece que la diferencia fundamental, en cuanto a lo que estoy tratando puede expresarse de esta manera: “Shakespeare, o al menos la mayor parte de sus contemporáneos, creían, ostensiblemente, en brujas”.

Esta diferencia conviene establecerla así, porque frente a una obra moderna sería difícil detenerse a considerar una visión sobrenatural en los estrictos límites de su condición satánica y sobrenatural, y nos veríamos llevados a otorgarle otras formas de valor estimándola como objetivación de complejos sentimentales o afectivos, o meramente significativos, de un orden diferente al satánico y sobrenatural. Y esto aún aquellos que, en la platea, sientan —con un vigor más o menos disimulado— que vale también como formulación sobrenatural.

Ahora bien, si se tratara, sin embargo, de la obra de un contemporáneo excepcionalmente hábil y poderoso, podría juzgarse, creo, una objetivación de tal carácter como estrictamente satánica, ya que esto implicaría *ahora* un firme propósito de creación de una ficción, con tanto mayor derecho cuanto que eso *no vale ya* en nuestra vida.

En Shakespeare hay que invertir los términos.

No puedo dejar de considerar a Shakespeare como a un autor excepcionalmente hábil y muy poco ingenuo.

De tal manera me resisto a considerar en la misma motivación de su drama, un hecho de una tal ingenuidad técnica como la presentación de la Sombra sólo como Sombra.

Que todo el drama deriva formalmente de la imperiosidad con que la Sombra se presenta al príncipe y el príncipe demora el cumplimiento de su orden, es obvio. Pero si la Sombra no fuera más que sombra, no sólo se trataría de un fracaso de Shakespeare, sino que Shakespeare —contra toda presunción— habría apoyado su drama en una artimaña de principiante.

Por otra parte, nada en la obra autoriza a pensar que la Sombra es sólo sombra. Al contrario, todo hace pensar que ella es, además, otra cosa, ya que ella es *demasiado* eficaz en el desarrollo de la pieza.

Para ver esto con claridad estamos muy bien ubicados, porque *no creemos* ya en la Sombra, y, de tal modo, ella no puede imponérsenos de la manera sabiamente fraudulenta como ella se imponía al público isabelino. Ellos creían —y Shakespeare lo sabía— en la Sombra, y por ello precisamente cargó su figura de valores dramáticos de ficción. Nosotros no creemos y entonces sólo advertimos, denudamente, los valores dramáticos de ficción que al público isabelino se le pasaban de contrabando disfrazados de sobrenatural. Lo sobrenatural es pues empleado por Shakespeare como una *categoría dramática* donde le es posible situar los valores dramáticos que necesitaba en su juego de ficción.

Y esto se da como necesidad porque Shakespeare es un estricto cumplidor de las leyes del juego que realiza.

clinamen

El empleo de una tal *categoría dramática* de uso relativamente libre le permitía hacer más pleno el desarrollo dramático, ya que mediante él podía desplazar el nudo dramático llevándolo de un personaje a un conjunto de acciones y personajes en mutua relación; es decir, hacerlo ocupar su propio lugar: *el drama*.

Por este juego de mutuas dependencias resulta desplazada la motivación de los hechos desde un punto en el que aparecía como excesivamente falsa o artificiosa (la orden de la Sombra), hacia otro mucho más humano y afectivamente más valioso: el mismo Hamlet, pues la Sombra aparecerá como depositaria parcial del complejo dramático del personaje. Con aguda percepción Shakespeare otorgó a la Sombra parte de la substancia dramática de Hamlet para que este pudiera convertirse en sujeto del drama, objetivando así los sentimientos contradictorios que lo animan, sacando a la luz de la escena su íntimo antagonista.

Todo lo que Shakespeare sabía de Hamlet y lo que de él necesitaba comunicarnos no cabía en una realización dramática del personaje (y esto lo ha visto bien Eliot). Para hacerlo visible y mostrar su lucha (drama), debió hacer que su antagonista íntimo se objetivara, que aquella otra cara del personaje que quedaba oculta a la mirada del espectador se convirtiera, a su vez, en persona de ficción. Así una parte de Hamlet es vista ahora en oposición a Hamlet en la Sombra.

Así también, la existencia de la Sombra está determinada por la incapacidad del personaje para sentir un fuerte influjo exterior que movilice su persona. Hamlet es en realidad un personaje que rehuye el drama, en el sentido de que los más profundos móviles de su acción (o de su inacción) tienden a permanecer escondidos no sólo a sus ojos, sino también a los ojos de los demás (los otros personajes y el espectador). La Sombra se convierte pues en dramáticamente necesaria en función de la incapacidad relativa en que el artista es colocado por su tema, por su personaje fundamental, en cuya esencia justamente se encuentra, como condición, la de rehuir explicaciones de su complejidad interior. En ese introvertido no todo podía ser dado mediante palabras y actos que emanaran de él, sobre todo si se cuidaba la posibilidad de que Hamlet dejara de ser quien es en cuanto se manifestara a sí mismo. La Sombra, ella sí, puede objetivar el drama que por esencia tiende en este personaje, a lo no dramático. Había que sacar a la luz el conflicto. Y eso se realizó mediante la proyección, en la Sombra, de un aspecto de Hamlet.

La Sombra vale pues desde Hamlet, y no como objeto o parte del mundo exterior. En ella se manifiesta un aspecto del sujeto, no del objeto. Es, como decía, *una categoría dramática* capaz de incorporarse contenidos afectivos psicológicos.

La convicción del asesinato de su padre y la consiguiente obligación de la venganza, nace en Hamlet con una imperiosidad que los hechos no explican. La Sombra oficia de proyector que pone iluminados y claros bajo nuestra atención, sucesos afectivos que en un personaje como Hamlet tienden a rehuir toda manifestación exterior y, por ello mismo, dejarían de ser estimables por parte del espectador.

En varios pasajes del drama se advierte que la Sombra no actúa sobre

clinamen

el príncipe como una influencia exterior, sino, en el mejor de los casos, como una revelación de algo que ya está en él. Y él mismo lo siente así. En la escena V, del acto I, cuando está escuchando la revelación de la Sombra, una exclamación que entonces profiere nos advierte de cómo ella no lo entera de nada nuevo, ni hace nacer en él una sospecha anterior a su revelación:

Sombra. — Pero sabe tú, noble joven, que la serpiente que quitó a tu padre la vida, ciñe hoy su corona.

Hamlet. — ¡Oh alma mía profética!... ¡Mi tío!

El alma de Hamlet pudo ser profética porque la Sombra es una proyección de sí mismo.

Algo muy similar, e igualmente probatorio, ocurre en la escena II del Acto I. Cuando la Sombra no ha hablado aún ni Hamlet la ha visto, éste dice sin embargo:

“¡El espíritu de mi padre en armas! ¡Esto no va bien! ¡Sospecho alguna mala pasada! ¡Quisiera que hubiese llegado ya la noche! ¡Hasta entonces silencio alma mía! ¡Los actos criminales surgirán a la vista de los hombres aunque los sepulte toda la tierra!”

Ello significa, por lo tanto, que antes de la revelación de la Sombra le es necesario silenciar su alma y puede ya aludir —no obstante— a crímenes ocultos. Ningún dato tiene todavía, y, sin embargo, sabe que la Sombra le revelará el crimen de su tío. Ello explica la exclamación posterior: “¡Oh alma mía profética! ¡Mi tío!”

Eso muestra con claridad cómo en el fastasma va a objetivar algo que ya está en él: la idea del crimen de su tío y la consecuente orden de venganza.

Las características psicológicas de Hamlet determinan pues en un doble aspecto la presencia de la Sombra:

1.º) (En cuanto al personaje). No podía esperarse de Hamlet, según ya vimos, que actuara impulsado por un móvil ajeno a su propia persona. La Sombra es una figuración, es un fantasma que corporiza, para él, lo que él tiene en sí y no se atreve a formularse clara y conscientemente. Se lo atribuye a ese fantasma que inventa; y

2.º) (En cuanto al drama). El drama no podría existir si el conflicto permanece oculto en el interior de un personaje que, por definición, no puede ponerlo él mismo a la luz de la escena sin dejar de ser quien es. Una vez creada la Sombra *el conflicto se hace drama*.

Pero una vez sobre la escena la Sombra admite aún otras formas de valor. Se presenta como *una forma en disponibilidad* (una categoría, decía) que para cada situación dramática puede valer de diferente manera.

Los dos diferentes valores fundamentales de la Sombra están señalados por el empleo oscilante del diálogo, cuya posibilidad es otorgada en un caso y negada en otro.

Haciendo un esquema peligrosamente simplificador podría indicarse que la Sombra vale como una objetivación —ya estudiada— o proyección de la conciencia del deber de Hamlet que lo hostiga hacia el cumplimiento de algo que le repugna. (Por momentos la Sombra padece la violencia de la repugnancia del propio Hamlet, como en el caso de las órdenes que se refieren a

clinamen

su madre. Acto I, Esc. V "...no contamines tu espíritu ni dejes que tu alma intente daño alguno contra tu madre", ordena el fantasma. Acto III, Esc. II. "¡Que mi lengua, como mi alma, sean en ésto hipócritas, y por mucho que la amenace y la zahiera con mis execraciones, no consientas, alma mía, en sellarlas con la acción" se dice Hamlet cuando se dirige a ver a su madre). En esta situación la Sombra habla, ordena. Nadie más que Hamlet la escucha. Pero vale también, de un modo abstracto —por eso aquí *no habla*— como una objetivación de la fama del muerto rey Hamlet en la memoria de los soldados que le sirvieron. Es equivalente a la "segunda vida" de que habla Manrique: la vida de la fama. Por último la Sombra se presenta como una combinación de doble valor simultáneo con las significaciones ya señaladas. Se advierte en el diálogo del príncipe con su madre. Allí la Sombra vale, para Hamlet —que la ve y la escucha y conversa con ella— como en el primer caso y con extrema violencia en ese sentido. Pero en la misma escena y paralelamente se ofrece el otro valor pero invertido: es una prueba del olvido y la ligereza de la reina. Ella no ve ni oye la Sombra. Esta sólo existe como objeto para aquellos en quienes el rey tiene aún vigencia subjetiva, pero el Rey Hamlet no existe para ella una vez muerto. Acto I, Esc. II: "No estés continuamente con los párpados abatidos, buscando en el polvo a tu noble padre. Ya sabes que esta es la suerte común: todo cuanto vive debe morir, cruzando por la vida hacia la eternidad", había dicho Gertrudis al príncipe.

Esta ordenación en categorías de sucesos y formas puramente dramáticas me parece a la vez muy puramente dramática y muy digna de Shakespeare.

Pero ya ha quedado señalado que este esquema es peligrosamente simplificador. Y en efecto: es lo más cómodo referirse al drama de Shakespeare como si él lo pensara desde 1947, pero ello no es cierto. De tal manera y por ello, a pesar de que queda en él encerrada una que a mí me parece evidente verdad psicológica, hay además en su presentación por mí una mentira psicológica que hay que deslindar. No creo que Shakespeare haya pensado en estos valores de la Sombra con la precisión y el esquematismo con que yo los expuse. Eso podría haberlo hecho Calderón —y no lo hizo— pero no Shakespeare. Creo que Shakespeare es ante todo un dramaturgo, y supo asir ciertas verdades que objetivó en determinadas escenas como correspondía a un dramaturgo (creando los necesarios "correlatos objetivos"). Pero precisamente porque objetivó verdades podemos ahora esquematizar. Él pensó el drama desde la escena, y más precisamente desde la escena isabelina. Era suficientemente artista como para conocer muy bien —y respetar cuidadosamente, como ya dije— las convenciones del juego de ficción que realizaba. Una de las características de un artista pleno es justamente ese tácito reconocimiento de las condiciones en que va a desenvolver su juego de ficción.

Cervantes —menos artista que Shakespeare sobre la escena— innovó, rompiendo las leyes de su juego al crear representaciones de lo abstracto como tales. Pero Cervantes, al hacer de tal manera ostensible su pensamiento quebró, en algunos casos, la ficción dramática. Estuvo sobre ella o debajo de ella, pero no en ella. Explicó o complicó, pero no *objetivó*. Por

clinamen

eso con frecuencia, sus figuras abstractas no implican drama. Olvidó la necesidad —de nuevo Eliot— de hallar un correlato objetivo. Shakespeare, más artista que razonador, *piensa y siente en correlatos objetivos que no salen fuera de los términos de su juego de ficción*. Tal, aquí, la Sombra.

* * *

Todo esto me permite afirmar que “Hamlet” es una pieza lograda en el justo marco de su ficción y llenándolo cabalmente. De ninguna manera una obra frustrada, como quiere Eliot, sino una obra que logra en delicadísimos matices de expresión, justos y adecuados “correlatos objetivos” de una verdad estética cuya esencia era finísima y huidiza, más no por ello menos honda y cierta.

Noviembre 1947.

José Pedro Díaz.



Oración fúnebre para los héroes

A HORA no es posible descansar las fatigas,
 ni secar las axilas ni arreglarse la frente,
 ni dejar que la mano repose en las rodillas
 hasta el último verso
 como un solo naufragio.
 Ahora que se inician sombrías procesiones
 rompe el libro sus tapas y se esparce el poema,
 ahora los caballos funerales renacen
 y los últimos bronce de la torre olvidada
 y cubren ya los cielos las crines del sollozo
 como un mar encendido y escombros de montañas,
 ahora es doble el mundo,
 las máscaras se irritan,
 porque un sólo cadáver ha enlutado
 la tierra silenciosa.
 Pero puedo decirme que yo sólo persisto
 que la muerte se nombra
 detrás de los suspiros,
 que estando entre la tierra bajo nubes de sangre
 las armas y el acero tumbaron mis estrellas.
 ¿Acaso no es posible decir que eres la muerte?
 tú y ella con los ojos se aplican al misterio,
 ¿acaso no comprendes tu palio de banderas
 tus voces, tus caminos, tu misma sombra enferma?
 La vida de los hombres quiso honrar esta muerte,
 ceñirla de imposibles andanzas por la estepa
 decir que se ha vencido la vida con su muerte
 y andar sobre las rocas buscando el gran silencio.
 Ahora mientras cruzan los enormes cortejos
 la muerte se retrata besando a los manebos
 y en todo el universo la boca desdentada
 repite las estrellas
 Cadáver
 el cadáver
 tenaz y solitario
 se arrastra lentamente con las fuerzas del pasmo.
 La gloria lo cobija con sus telas de vidrio
 debajo de las alas que alargan silenciosas
 la lluvia azul de tálco
 que desprende el Olvido.

Jorge Medina Vidal.

Enero 1947

clinamen

El Recuerdo

LA humanidad había perecido. La vida entera, animal y vegetal, también. Lo restante, la tierra, la piedra, el agua, los metales, la sal, el aire, eran como un sueño vano, pues todo se había gastado y las excesivas compresiones y nivelaciones habían convertido el Universo en un polvo cósmico.

Fué tan grande, tan inmensa la cantidad de mutaciones y transformaciones por que pasó la materia desde el caos originario, atrapada a veces por la Vida y vuelta a ceder a la Muerte, que al fin los átomos adquirieron la facultad del recuerdo y la conciencia moral, sin conservar nada formal, sensorial ni sensible, pues carecían de organización.

No había ya planetas, ni estrellas, ni soles, ni días, ni crepúsculos. Y todo era una noche continua iluminada por fosforescencias y tenues relámpagos del potencial eléctrico que se escapaba. En esa noche interminable pasaban las exequias de la Vida y del Alma.

Muy vastos, muy largos tenían que ser los funerales de lo que fué tan vasto y casi eterno. Y, a pesar del tiempo que fluía sin descanso y con la misma impasibilidad antigua, los átomos conservaban inalterable el recuerdo del corazón desgarrado de la humanidad y de las vidas que la acompañaron con menos conciencia que ella en el Mundo.

Y como estaba muy cargado de recuerdos, ese polvo vago en alguna manera semejava a un ser viviente y a un cerebro. Pero sólo en cierto modo, puesto que nada de lo que palpitaba allí buscaba ventajas, superaciones, explicaciones, análisis o premios. El recuerdo por sí mismo era lo que anhelaba y al mismo tiempo, pesábale porque no era un recuerdo de cosas felices, sino por breves momentos, y en lo demás del tiempo sólo revivía dolores, luchas, náuseas y agonías.

Pero era un terco recuerdo que quería, por lo menos, ser estampado solemnemente en algún monstruoso mármol de algún desmesurado panteón, porque se sabía pertinaz y más duradero que el mundo, aunque quizá menos fuerte que el tiempo, al que nada resiste.

Y, en los mismos muros de diamante del cielo, "donde termina el infinito", y que son un Panteón y no otra cosa, las partículas entraron por unas grietas que por muy antiguo ya empezaban a

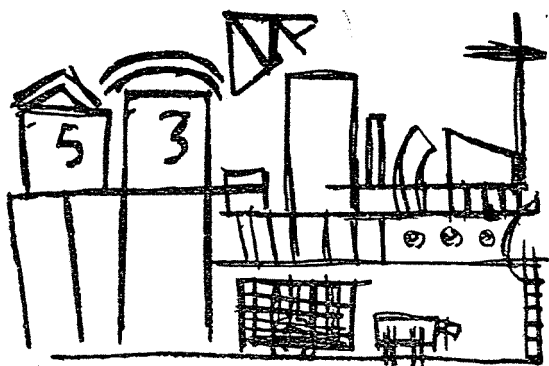
clinamen

formársele, y allí reposaron, como el polvo en aposento quieto y cerrado, olvidándose de la antigua reivindicación de dolor que traían por delante: “Que no haya olvido”; “Que no se consuma el engaño del corazón”.

Y fué el Universo un viejo sepulcro de polvo disperso, tan extenso y desamparado que era imposible tuviera un Comentador, un Historiador de las inhumaciones pasadas.

Y, sin embargo, por todas partes se sentía una poesía, una nostalgia, sin que se supiera quién la tenía, puesto que “todo” había perecido.

Santiago Dabove.



“De la musique avant toute chose”

IBAMOS en el tren, y una señora vestida de amarillo como una gallina amarilla, cayó entre las dos filas de asientos, que se cambiaron repentinamente en una especie de platea disgustada y espantada. Algunos abandonaron el teatro. Yo, como hipnotizado por la agonía, me puse a observar ese pecho que subía y bajaba, y la cara que el espasmo y el ahogo transformaban en un carnaval de caretas sucesivas cada vez más trágicas. Poco tiempo después vi que el labio superior se replegaba en una mueca y se levantaba como la tapa de un piano de juguete. Los dientes blancos, cuadrados, fuertes, y uno que otro negro alternando. Puse mis dedos en ellos y, como nada resonara ni en la laringe ni en el vientre, “está muerta”, dije.

Santiago Dabove.

El problema de la nada en la filosofía de Jean Paul Sartre

Observaciones críticas

ENCOMIABLE mérito de Sartre es haber conducido el problema de la nada a la situación única desde la cual puede ser aclarado. La nada, en efecto, sólo es concebible en función de la libertad. Es lamentable, no obstante, que no haya logrado desprenderse en este punto de su propensión psicologista, que lo lleva a considerar todo fenómeno en función de la conciencia. Claro está que si se empieza postulando el problema de la nada como un problema que debe ser iluminado por las estructuras internas de la conciencia misma y de las conductas implícitas en ella, se corre el albur de encontrar luego cerradas todas las puertas que le permitan salir al aire de la plena objetividad. Inconscientemente hemos subjetivado el concepto de la nada que pierde así gran parte de su transcendencia ontológica. No es entonces por la vía de la interrogación, como posible conducta humana, ni por el acueducto de la negación como supuesto de aquélla por donde podremos internarnos en el océano de la nada. Tal exploración maravillosa en sí misma por cuanto ha sabido dirigir nuestros anhelos por paisajes inhollados de la subjetividad, nos es útil para la determinación y esclarecimiento del origen del *concepto* de la nada, pero no nos dice nada sobre el origen de la nada misma, considerada en su ser ontológico y en - sí, problemas que, a las veces, aparecen confundidos en Sartre; nos hablan de la libertad como momento interior subjetivo de la conciencia y no de la libertad como substancia ontológica primordial, anterior a toda conciencia, a toda existencia y a toda esencia.

Supuesto que esta libertad ontológica primordial no puede concebirse como una cualidad más o menos esencial del ser, que pueda o no sobreagregársele; como una multiplicidad organizada de átomo dinámico o de mónadas espirituales, que además de ser, fueran *también* libres o como una materia, un compuesto físico-químico, un organismo viviente, una conciencia o estructura intencional en las que floreciera de pronto y milagrosamente la flor de la libertad; sino que el ser y la libertad se identifican originariamente como ser

clinamen

o libertad, que en cuanto tal, es también estructuralmente y esencialmente, *potencia*, no actualidad, sino potencia. Toda la filosofía contemporánea se encuentra alucinada hoy por el fetiche de la *actualidad*, que se considera como el único concepto compatible con su tendencia a dejarse secundar únicamente con lo dado en la intuición y en los términos precisos en que es dado. Sólo lo absolutamente actual, lo instantáneamente aprehendido en una intuición atemporal, podría ser aceptado como objeto de la experiencia. Pero toda intuición, toda experiencia, se da por lo contrario, como dotada de un devenir o movimiento de autorealización interno: como una potencialidad que se actualiza y que es en todo momento lo que en sí misma es y virtual realización de su futuro y presente. Cuando se afirma a la libertad como substancia primera del ser, se afirma al mismo tiempo como substancia primera del ser un no-ser, no una actualidad, sino una facultad o potencia, que puede o no realizarse, desde que en la estructura esencial de dicha facultad o potencialidad reside la opción de ser o de no ser, de realizar o no realizar su ser.

Lo primordial, entonces, no es una nada sobre la que deba emerger el ser como una creación incausada e inconcebible; ni tampoco un ser que, una vez postulado, no podrá explicarnos ya cómo pueda originar la nada de sus propias entrañas; sino un término intermedio entre el ser y la nada, la libertad primordial, que es potencia suspendida entre él y el no-ser, potencia que en sí misma no es ni ser ni no-ser, pero que deberá precipitarse por propia gravitación interior, tomar consistencia, en la forma inmanente de una opción entre su propia afirmación o negación en cuanto tal, entre esta estructura interna o aquellas en las que se encuadran las infinitas posibilidades latentes de su realización.

La libertad primordial es la fuente inexhaustible de la que todo ser y no-ser se originan, el abismo sin fondo en el que esperan su llamado a la vida todas las posibilidades. La nada no es otra cosa que la opción desechada de la libertad, como el ser es la actualización interna de lo que la libertad quiere hacer de sí misma como esencia. La esencia es la libertad realizada. Cuando se afirma entonces que la libertad es libre de realizarse como negación de su esencia, se dice implícitamente que la libertad es libre de realizarse como negación de sí misma, no en acto, en cuanto el acto es siempre la realización libre de la opción, que se afirma necesariamente aún al negarse en su contenido, sino en cuanto determinación potencial o motivación determinante y potencializante. En la esencia de su ser como libertad, estriba la posibilidad de negarse a sí misma en cuanto a su esencia. En la medida en que la libertad se realiza y realizándose alcanza su ser, que define como la determinación constitutiva de la esencia que en ella se va realizando; va surgiendo también la nada como correlativo infinito de la finitud realizada en el realizarse de la libertad, que es libertad que se realiza en su ser.

como negación y elección frente a la infinitud de las posibilidades latentes, que *fuleron* como meras posibilidades, pero que el realizarse optativo de la libertad hundi6 para siempre en la nada. Entre la nada y el ser debe existir, por ello, siempre una relación de infinito a finito.

Por último una aparente contradicción salta a la vista en la definición y caracterización del ser - en - sí como forma primordial del ser. La esencia es el pasado, dice Sartre, (yo diría el pasado en cuanto está vivo en el presente y tiene un porvenir). Por otra parte, define Sartre el ser - en - sí como pasado, en contraposición al ser - para - sí que es futuro. Pero el pasado no es, sino que "ha sido". ¿Quiere esto decir que el verdadero ser es lo que no es, el pasado que "ha sido"? Y ¿en qué sentido además puede decirse que este ser - en - sí que no es ya, pero ha sido, que "es lo que es y no es lo que no es"? ¿No hay aquí una evidente contradicción? El ser de lo que ha sido es un modo de no - ser; en consecuencia, debemos llegar a la conclusión que sólo lo que no es ya "es lo que es y no es lo que no es". Pero ni siquiera es exacto que el pasado en cuanto "ya sido" sea intemporal e inmutable. El pasado forma siempre parte de un presente y un futuro, forma con el presente y el futuro una unidad, que se va modificando, enriqueciendo, transfigurando, a medida que el futuro se vierte en el pasado por el cangilón del presente. Esto lo ha observado muy bien Max Scheler en su "Sociología del Saber". Pero aún supuesta la inmutabilidad del pasado, estimamos absurdo y contradictorio definir el ser - en - sí como lo que ha sido y no es ya, y al mismo tiempo caracterizarlo como aquello que "es lo que es y no es lo que no es". Si efectivamente el ser - en - sí, tal como lo concibe Sartre, como pasado, no es, ¿qué es lo que es? No nos quedaría otra posibilidad que la del ser - para - sí. El ser del para - sí se caracteriza por ser un ser que debe llegar a ser, que no es su ser pero que debe llegar a ser su ser. Pero el no ser que afirma Sartre del ser - para - sí, no es ya el no ser inerte, vacío de vida, del pasado, sino el ser de un no - ser que deviene y que por ende es *ser* en devenir, ya que la nada no deviene. El ser que no ha realizado aún su interior destino, que por otra parte es infinito e inalcanzable, pero que *es* en cuanto lo está realizando como acto de su superior esencia que es la libertad.

Miguel Angel Virasoro.

La creación musical infantil

LA creación musical infantil ofrece a quien quiera hacer de ella objeto de estudio, un material por medio del cual se puede adquirir un conocimiento más exacto del alma infantil.

De su estudio se deduce que los niños poseen un sentido musical profundamente original y adecuado para la realización, por medio de la música, de creaciones que responden a hondas exigencias de su personalidad.

La música infantil se nos aparece como un todo perfectamente organizado, como un mundo sonoro coherente, fiel reflejo de la asimilación de los fenómenos del mundo real.

Hay lógica y sabiduría en sus composiciones; la sabiduría y la lógica de lo mejor adaptado a las exigencias de sus propios realizadores.

Los niños crean reduciendo la música a sus valores esenciales, esto es, ponen de manifiesto los valores puramente temporales, ritmo y melodía, como principales y casi únicos elementos para la construcción del mundo sonoro.

Melodía y ritmo cobran un valor absoluto, y por esto el instrumental adecuado, el que los propios niños seleccionan naturalmente, porque es también aquél que les ofrece posibilidades inmediatas de realización, es el que por medio del timbre tiende a poner de manifiesto aquellas características fundamentales. Este es el instrumental primitivo, originario de todas las culturas primarias: instrumentos de percusión de todas clases, como tambores, tam-tams, crótalos, xilófonos, maracas, cascabeles, y además flautas sencillas, arpas, etc..., los que poseen como principal característica un timbre o sonido absoluto, primario.

La gran división primaria de los instrumentos en instrumentos de aire, percusión y cuerdas punteadas, junto con la voz humana, es la base sobre la cual se desarrolla la construcción musical infantil.

En la gestación de una obra, los niños parten de ciertos ritmos básicos invariables los que, de acuerdo con un criterio musical estricto, pueden ser reducidos a unos pocos tipos fundamentales. Es sobre estos ritmos fundamentales sobre los cuales se trabaja.

En los trabajos de conjunto, el ritmo tiende hacia formas sencillas y elementales, ya que la realización en grupos así lo exige para lograr una completa cohesión; en cambio en los trabajos solistas se llega a una libertad mayor en el empleo de estos ritmos, los que a veces alcanzan una gran complejidad. Los niños evidencian una marcada predilección por formas rítmicas vivas y espontáneas, que hacen de la creación musical un acto completo de toda la personalidad, y, al participar en la realización de una obra, ponen en juego fuerzas muy hondas que son tanto físicas como espirituales. Para ellos no existe el dualismo de materia y espíritu, y a esta manera unitaria de sentir el mundo y sus fenómenos, de los cuales es el ritmo uno de los más hondos, responde la realización en el plano musical de formas totalmente unitarias y lógicas, perfectamente individualizadas. Esta unidad no responde a un criterio formalista, ella no nace de una idea apriori de la forma, sino que es el resultado del desarrollo orgánico del núcleo musical inicial.

Los niños parten de la idea de música como una organización; se la considera como un todo coherente y se la concibe en su totalidad, antes que partiendo de sus elementos aislados, y la forma total se logra obedeciendo a leyes naturales, parecidas a las leyes que hacen que una planta junto con su crecimiento vaya realizando su propia forma. De esta manera, con cada nueva realización se renuevan las posibilidades de creación, ya que cada nueva experiencia tiende a la generación de su propia forma. Esta característica se deja sentir aún en las distintas versiones de una misma obra, ya que según el momento de su realización, presenta variantes algunas veces bastante notables.

El ritmo es el que prefigura una posible forma, está siempre en la base de toda realización infantil, y es mediante su práctica repetida que se asegura la creación de formas estrictamente musicales.

Existen temas más rítmicos o más melódicos, pero esto depende de la idea de donde se parta. En general los temas de orden binario son de carácter más rítmico que los de orden ternario. Ambos ofrecen características particulares; en los binarios la melodía tiende a saltar directamente de un sonido a otro distante, procede por saltos, ya que de esta manera se destacan más firmemente las características del tema; en los de orden ternario, el paso melódico es más estrecho. En el primero la melodía está construída sobre dos sonidos generalmente a la distancia de una tercera o una cuarta, y la melodía se construye sobre ellos pasando de uno a otro casi siempre directamente, traduciéndose sobre ellos, en el plano melódico, el ritmo fundamental y sus variantes.

En los de orden ternario, (siempre hablando en sentido general) la melodía entera está construída dentro de dos sonidos,

clinamen

comúnmente a la distancias de una cuarta o quinta, distancia que tiende a ser salvada mediante sucesivas progresiones melódicas.

En general los niños ponen en evidencia una muy particular manera de sentir y de realizar el ritmo, siguiendo todas sus posibles derivaciones. Lo emplean como elemento constructivo capaz por sí sólo de generar diversas formas musicales. Pasa entonces a primer plano, y se desarrolla muchas veces con una total independencia de los demás elementos de la música.

La melodía puede nacer de un simple esquema rítmico, o de una sucesión de sonidos, esquema melódico. El desarrollo, sea de uno u otro tipo se realiza siguiendo las particularidades y posibilidades de cada instrumento. De esta manera, la música infantil tiende a quedar reducida a sus elementos esenciales.

Una cosa que es rigurosamente aplicada en la creación infantil, es la sujeción a un ritmo original, el cual se transforma en la base de una forma musical, cobrando de esta manera un valor absoluto. Todo está comprendido dentro del ritmo de modo que toda melodía, todo desenvolvimiento, es, dentro de una obra, consecuencia del desarrollo potencial del ritmo inicial. Esa sujeción, es entendida y sentida en forma distinta a la manera de sentir y de entender de un adulto.

Ese ritmo inicial está presente a lo largo de toda una obra, ejecutado por un instrumento de percusión de modo uniforme, pero al contacto de otros instrumentos, se van desarrollando nuevas posibilidades rítmicas y melódicas que enriquecen y desarrollan la idea fundamental, haciendo que logre lo que se podría definir como un estado de madurez, estado que se alcanza en forma parecida al crecimiento.

La idea de la forma en sí, nace y se genera a sí misma y es lograda como una lógica consecuencia del crecimiento y desarrollo de la célula rítmica inicial. Esta manera de alcanzar la realización de una forma de acuerdo a leyes musicales orgánicas, de crecimiento, que se pueden llamar biológicas, en oposición a lo que nosotros llamamos desarrollo propiamente dicho, (la variación entendida en un sentido muy amplio), es algo que necesita para manifestarse de una fuerza colectiva: ella nace de la estrecha colaboración y relación de un determinado grupo de niños.

Es que el mundo infantil es una realidad viviente con atributos y cualidades propias muy originales, que da origen a que el ritmo sea sentido como una manifestación primordial de la materia musical, portador en sí mismo de un poder unificador. En las obras de conjunto cobra fuerza y se afirma un principio colectivo; hay una coordinación más simple que la obtenida en los solos.

Cuando crean improvisando sobre un determinado ritmo, los

sonidos, al principio solamente repiten ese ritmo básico inicial, utilizando para ello una forma muy esquemática, como es la de repetir dos notas alternadas en la misma figuración del ritmo básico. Luego de haber afirmado la idea claramente, viene el despliegue melódico propiamente dicho, que en las piezas a solo, o en las que actúan dos o a lo sumo tres instrumentistas (flautistas generalmente) que desenvuelven la misma idea melódica con absoluta independencia, cobra una complejidad y una vitalidad extraordinaria, al lograr un desarrollo de carácter polifónico de gran originalidad en el cual la idea inicial aparece llevada a un grado de madurez donde encuentran realización todas las posibilidades.

En cambio en el otro extremo, cuando la idea inicial debe recibir un tratamiento homófono, es decir que se transforma propiamente en un tema, concebido como un todo completo y perfecto en sí mismo, que va a devenir el núcleo central de una obra mediante la repetición casi invariable, este tema gira más alrededor del ritmo básico, o sea que marca por medio de la alternancia de unos pocos sonidos, el ritmo de los instrumentos de percusión; estos sonidos, en un tema de este tipo, están separados generalmente por intervalos grandes, de una tercera mayor o menor, y sólo muy raramente presentan, en su estructura fundamental, pasajes de notas sucesivas. Estos sonidos separados por un intervalo grande, tienden a destacar con más claridad la idea rítmica inicial.

En general y particularmente en las composiciones corales, se puede apreciar una alternancia de dos posiciones contrastantes; una en la región aguda, y la segunda en el registro grave, siendo esta como la lógica resolución de la primera.

Vemos pues que la voz tiende siempre a descender, transformándose esta cualidad en principio básico en esta clase de música.

La melodía seguida por varios instrumentos o por las voces e instrumentos, muchas veces se libera del cumplimiento ajustado de los intervalos fundamentales; a veces la voz retarda o adelanta la entrada de la melodía realizada por una flauta, o ésta introduce a lo largo del desarrollo melódico pequeñas variantes rítmicas y melódicas, todo lo cual produce una variedad y riqueza de sonido y de ritmo, únicos y de tal especie que una música armónica no puede lograr. Se construye así una melodía que sigue a la vez, y dentro de un desarrollo estrictamente melódico, diversos desarrollos. Esto es algo que no es propiamente contrapunto, sino más bien una especie de polimelodía, lo que tampoco es una superposición de varias melodías independientes. Más bien se la podría definir como una misma melodía que sigue distintas posibilidades de desarrollo según sea el momento y el material sonoro que utilice para manifestarse.

Según sean las características de una melodía, tal será el tráclinamen

tamiento y el desarrollo que recibirá por parte de los niños. Todas las obras no pueden ser resueltas de la misma manera. Hay melodías que no resisten un tratamiento colectivo, estando en cambio bien para ser realizadas por un solista; a esta clase pertenecen las que presentan ciertas características que podrían definirse como atemáticas. Esto es debido a la propia naturaleza de la materia que están tratando, la cual es sentida hasta tal punto por los niños que no puede en ningún momento desvirtuarse, siendo por esto que la música así creada nunca deja de tener la misma unidad honda de una cosa de la naturaleza, y de la misma manera que no se puede hablar del contenido y de la forma de un árbol, por ejemplo, tampoco en esta música se puede plantear el problema de fondo y forma.

Existen además en el mundo sonoro infantil, ciertas melodías que en si mismas no pueden ser tratadas por un conjunto, pero que pueden ser el origen de una obra de carácter colectivo. Una pieza de este tipo se originó de la siguiente manera:

De un tam-tam brotó un ritmo de orden binario; este ritmo fué acompañado por el sonido de maraca, ejecutados ambos pianísimo; enseguida se le agregó el cascabel, y sobre este fondo rítmico brotó la melodía propiamente dicha, que fué el núcleo de la obra, ejecutada por una flauta.

Pero esta melodía no pudo ser trasladada a un grupo ya que al hacerlo perdía sus mejores cualidades; en cambio en forma completamente natural seguía su curso normal en la primitiva flauta solista. Entonces de otra flauta brotó un segundo tema contrastante con el primero, y éste sí pudo ser tomado por un conjunto de instrumentos, enriqueciendo a la vez sus propias posibilidades de expresión.

La obra total se logró mediante la entrada gradual de los demás instrumentos (tambores de distinta especie que realizaban variaciones rítmicas, xilofón de madera y de tubos, crócalos, etc... y armónica que tejía alrededor de la melodía variantes propias de su calidad instrumental). Estos instrumentos fueron aumentando la sonoridad desde el pianissimo inicial hasta el forte, donde además de los dos temas dichos, alguna flauta introducía trinos a distintas alturas. Luego se alternaban pasajes en los cuales la melodía solista inicial quedaba reducida a su sola potencia expresiva, para comenzar de nuevo otro crecimiento sonoro, terminando la obra con una vuelta al tema inicial con el mismo acompañamiento sobrio del principio. Esta progresión sonora que desarrolla la obra desde el pianísimo hasta el forte, se logra por planos sonoros absolutos, apareciendo en esta obra el germen de la composición a dos temas como base imprescindible para lograr una forma lógica.

Casto Canel.

clinamen

Rastros de lecturas

El drama de nuestro tiempo

CADA época, cada cultura, cada costumbre y tradición tienen su estilo, tienen sus ternuras y durezas peculiares, sus crueldades y bellezas; consideran ciertos sufrimientos como naturales; aceptan ciertos males con paciencia. La vida humana se convierte en verdadero dolor, en verdadero infierno, sólo allí donde dos épocas, dos culturas o dos religiones se entrecruzan. Un hombre de la antigüedad que hubiese tenido que vivir en la Edad Media se habría asfixiado tristemente, lo mismo que un salvaje tendría que asfixiarse en medio de nuestra civilización. Hay momentos en los que toda una generación se encuentra extraviada entre dos épocas, entre dos estilos de la vida, de tal suerte que tiene que perder toda naturalidad, toda norma, toda seguridad e inocencia. Es claro que no todos perciben ésto con la misma intensidad. Una naturaleza como Nietzsche hubo de sufrir la miseria actual con más de una generación por anticipado; lo que él, solitario e incomprendido, hubo de gustar hasta la saciedad, lo están soportando hoy millares de seres.

Herman Hesse.

Retrato contemporáneo

ARSÈNE desde la cumbre de su espíritu contempla a los hombres y merced a la distancia desde la que los ve, se siente aterrado de su pequeñez; alabado, exaltado, encarecido hasta las nubes por ciertas gentes que se han comprometido a admirarse recíprocamente, cree con alguna razón que ha abarcado todo lo que es dable tener, lo que nunca logrará; ocupado y desbordante de sus sublimes ideas, apenas se autoriza el tiempo necesario para pronunciar algunos oráculos; elevado a causa de su carácter por encima de los juicios humanos, abandona a las almas comunes el mérito de una vida continuada y uniforme y no es responsable de sus inconstancias más que ante el círculo de sus amigos que lo idolatran; sólo ellos saben juzgar, saben pensar, saben escribir, deben escribir; no hay ninguna otra obra espiritual por bien recibida que sea en el mundo y universalmente gustada de los hombres cultos, no digo que quiera aprobar, sino que se digne leer; incapaz de ser corregido por este retrato que jamás leerá.

La Bruyère.

Latitud Sur 34.º, longitud 58.º Oeste

Temporada de Teatro Nacional

De una primera temporada de teatro nacional realizada bajo la dirección de Calderón de la Barca y con Carmen Casnell como primera actriz, pudo salvarse una obra: "Anticleo" de Bisio. De una segunda temporada efectuada por el elenco de Margarita Xirgu, debe citarse "El ladrón de niños" de Jules Supervielle. De la que acaba de efectuarse en el Solís organizada por la Comisión de Teatros Municipales con una dirección semi-anónima y semi-inexistente, nada merece el recuerdo.

Las comprobaciones que se pueden extraer de esta temporada, ateniéndose exclusivamente a lo que pudo conocer el espectador y sin buscar las posibles explicaciones de este fraude, son: en nuestro país no existen autores teatrales, ni directores, ni escenógrafos. Un conocimiento más cuidado de nuestra realidad teatral permite afirmar que existe ese material de trabajo y que no ha sido tenido en cuenta.

Como toda la temporada no merece comentario —se comenta sola— me limito a pasar breve revista a sus diversos elementos:

Escenografía: Osciló entre los telones paupérrimos que parecieron de alquiler y adaptables, el escenario lujoso con abuso de relieve, ideal para un espectáculo revisteril. En ningún caso se condicionaron al clima y exigencias de las obras. Hay que destacar, no obstante, las realizaciones de Lázaro, por aciertos como los terceros actos de "El hombre natural" y "Maestra Rural". **Vestuario:** Brilló rigurosamente por su ausencia, de tal modo que de lo convencional se pasó suavemente a lo grotesco. Parecen haber primado los gustos particulares de los actores y en especial de las actrices. **Elenco:** Una plana mayor de elementos de radio a los que se agregó un núcleo de aficionados y algunos veteranos que son índice de lo necesario que se torna en nuestro ambiente una Casa del Teatro, integraron la compañía. El elenco, por su origen contradictorio y por la falta de una labor de disciplina, careció de cohesión. A la representación de la obra aportaron muchas veces entusiasmo, pero también sus vicios. Sin poder señalar aquí ocasionales interpretaciones valiosas, débese poner de relieve la actuación general de Candeau, sin duda alguna la mejor figura de la compañía, y decir que demostraron mayor ajuste con la realidad escénica algunos de los hasta ayer aficionados, que muchos actores consagrados ante los micrófonos.

Dirección: En un elenco integrado como el de la Comedia, sin primeros actores, con un sano criterio igualitario de trabajo, la fundamental misión correspondía al director. Por otra parte, modernamente el teatro se orienta con un mayor vigor por el camino de la primacía del director, que monta la obra en el escenario de acuerdo a su criterio interpretativo. La Comedia Nacional contó con un director de escena —lo que los franceses llaman "regisseur"— ignorándose cuál fué el verdadero director, la eminencia gris de esta conspiración de la que fueron víctimas las obras, amén del público, que en este caso lo merecía mucho menos. Ciertas infidencias permiten sospechar la intervención del Presidente de la Comisión de Teatros Municipales, Sr. Justino Zavala Muniz. Esa situación ambigua impide responsabilizar y condenar al culpable de los intentos de montaje. Se puede decir, solamente, que los conjuntos de Teatro Independiente han demostrado mayor inteligencia y comprensión de la función del director. De cualquier modo, la Comisión de Teatros Municipales y el Sr. Zavala Muniz en su calidad de Presidente, son culpables de no haber sabido elegir un director capaz, a quien se encargara no de la dirección de

clinamen

una temporada, sino la constitución de la Comedia Nacional como en su oportunidad supo hacer el S. O. D. R. E. con la orquesta sinfónica.

En cuanto a las obras presentadas (excluimos las reposiciones de nuestros "Clásicos") el criterio que primó podría sintetizarse en: "Que nuestros autores teatrales no puedan quejarse de que sus producciones no son llevadas a la escena". La puerilidad de este razonamiento explicaría muchas cosas y en primer lugar que la Comedia Nacional (o Municipal) haya errado el camino desde sus primeros pasos. No se trata de estrenar los "ensayos" de un núcleo de escritores —algunos bastante improvisados— que han visto la luz en el Uruguay. Se trata de hacer teatro, lo que significa en nuestro país crear un público, un conjunto estable, un amplio Instituto del Teatro para formar desde el escenógrafo hasta el actor y el luminotécnico, los integrantes imprescindibles del trabajo escénico.

Respecto a la elección de las obras, en ningún caso ceder a la tentación de lo nacional o de lo inédito, por esas solas razones. Estructurar por el contrario un programa de representaciones, incluyendo el montaje de obras: 1.º del teatro universal; 2.º de nuestros dramaturgos, y no olvidar en este renglón que permanece sin estrenar "Interferencias" de J. P. Bellán, y 3.º de extranjeros o uruguayos contemporáneos.

Luego de este tercer punto —uruguayos contemporáneos— pongamos un signo de interrogación. Cada vez con mayor estupefacción se van conociendo las obras premiadas en los concursos del Ministerio de Instrucción Pública, aunque las recomendadas por las comisiones de lectura no le van en zaga. Hay una línea de fraudes teatrales en la que se incluyeron por sí solos todos los estrenos de esta temporada y que fuera iniciada en las anteriores temporadas que he historiado por piezas como: "Maternidad" de Carlos César Lenzi, "Fausto Garay" de Justino Zavala Muniz, "La sinfonía de los héroes" de Edmundo Bianchi, "El artista y el hombre" de Podestá y Luisi, para citar sólo los autores que se han dedicado a la producción teatral con especial interés.

Agreguemos ahora, y que esta sola mención baste para estigmatizarlas: "Juan Felipe" de Julián García; "Tacos torcidos" de Isidoro Sagüés; "Tres lunas de miel en avión" de Armengol Font; "La Mancha" de Ramón I. Alvarez; "El hombre natural" de Carlos Princivalle y "Maestra Rural" de Sánchez Rogé.

Del mismo modo que es imposible discutir con dromedarios azules, también lo es dedicar una línea más a "esto" que ni periféricamente ha rozado el teatro.

Antonio Facal.

Concurso de sonetos cervantinos

Han de existir causas por las cuales la poesía ha llegado a ser entre nosotros una indigna tarea vergonzante. No es sólo un hecho local el de que la poesía cada vez importe menos; no la poesía que ofrecen las cosas ni el sentido poético del hombre ni el interés intelectual de los intelectuales por ella. Lo que está desmedrado es el género, la poesía como género. Es un hecho general. Pero en otras partes hay poetas aún. En cambio nuestra poesía, la argentina también, están miserablemente estancadas, metidas en un pantano del que nadie hace nada por salir. Pobre poesía provinciana, sin originalidad, sin fuerza, vegeta sin que aparezca para vivificarla ningún poeta verdadero, ningún intenso, ningún nuevo, ningún desesperado, ningún revolucionario. Nadie sabe cantar, nadie tiene mensaje. Los mayores no nos sirven de nada, los jóvenes se limitan a registrar sus personales vivencias mezquinas, insulsas, manidas, literarias. Es exactamente la poesía correspondiente a este período tibiamente burgués, burocrático y de cultura media. Pero hay otras cosas por debajo, removiéndose, que tapamos púdicamente o que ignoramos por estar vulgares, cómodos y con la sensibilidad mellada. Por ellas, en otras partes, hay poesía aún.

Ahora bien: es lógico, es natural que los que la facturan no perciban el fenómeno porque son el fenómeno o que se resignen porque nadie puede ser lo que no es. Pero ¿qué decir de los que propician todo esto? La función del crítico es ver mejor, es apartar. No hay derecho a tapar los ojos a la gente, no hay que hacerle creer que ese triste cocido que se le ofrece es poesía, es la poesía, tiene que ver siquiera con ella. Resulta poco menos que imposible concebir la idea de tal concurso emanando de la página que dirige un hombre severo y lúcido como Rodríguez Monégil, bien entendido que él no fué más que uno de los organizadores. Puede que éstos vayan en la corriente y crean que todo está bien así. No podemos adjudicarles la ingenuidad de creer que hacen algo por el literato joven, algo más que despertar o acrecentar la vanidad del laureado. A un pintor, por esos procedimientos se le

clinamen

hace vender un cuadro y se le ayuda con ello a vivir, pero por un poeta no se puede hacer nada.

Y ¿por qué sonetos! Ya teníamos bastantes, ya sufrimos habitualmente montones de sonetos, de mediocres, insuficientes, mal hechos sonetos.

El soneto es difícil. El soneto, cuando no es manejado con maestría es una de las formas más aburridas, insuficientes, estúpidas. Si ya teníamos tanto, ¿por qué provocar este aluvión? Cada época tiene sus temas y sus formas; ni Neruda, ni Vallejo, ni de Andrade lo necesitan casi, lo soportan. No da para el alma del hombre actual, para su dimensión.

En cuanto al homenaje a Cervantes que el concurso significaba es muy loable, pero no deja de traernos los versos de Darío al Quijote que creímos pudieran defenderlo para siempre:

Tú para quien pocas fueran las victorias
antiguas y para quien clásicas glorias
serían apenas de ley y razón,
soportas elogios, memorias discursos,
resistes certámenes, tarjetas, concursos...

Además nada se ha dicho. Se ha puesto en juego todo el lugar común acerca del asunto, se ha manejado a discreción ese Don Quijote que provee la Enseñanza Secundaria. ¿Cómo se contentó el jurado con tan poco? ¿Cómo Rodríguez Monegal y Bordoli pudieron aceptar a sabiendas la responsabilidad de propagar eso? ¿Cómo es posible que el jurado haya no sólo podido fallar entre toda esa papilla, sino que haya abundado en elogios en vez de declarar, a pesar de todo, desierto el concurso, de afirmar honestamente que si no eran más que esos los valores jóvenes y desconocidos tampoco se podía esperar por ese lado, que entre las enviadas hay composiciones meritorias pero que de las composiciones meritorias a la poesía hay distancia! Hay que admitir que se salvan de aquí y de allá versos, estrofas, que algunos malos sonetistas pueden ser mejores frente a otras formas —aunque es imprescindible que un poeta sepa también hacer un buen soneto, si no hay que desconfiar— que decir que el criterio seguido para ordenar los premios es el más acertado.

En cuanto a los resultados prácticos, a las obras que causó el concurso, poco se puede decir. Se abusó de los juegos de palabras, se cayó a menudo en el absurdo, en el absurdo ripioso, en el ripio a secas. Los defectos que en otras formas pueden pasar no deben consentirse en el soneto, en el que no debe haber una palabra que no contribuya a ese "plan de orden puramente ideal y formal que se va desarrollando a través de un pensamiento lírico que insiste en vestirse con ropajes emocionales, conceptuales e imaginativos para llegar a un fin que se desprende maravillosamente de aquellas premisas".

Los finales desdichados, la aliteración cuando Dios quiso, las rimas forzadas o vulgares, el plan traicionado o inexistente, el intento de dar lo que no se podía de otro modo por el uso de palabras familiares a los clásicos se vieron profusamente repartidos, además de un aire colectivo de pobreza y falsas galas.

El aspecto que ofrece todo ello es muy parecido al que según Housman presentaba la poesía inglesa en el siglo diecisiete: "el lugar de la poesía fué usurpado por algo muy diferente que poseía el justo y específico nombre de ingenio: ingenio, no en su sentido moderno, sino en el definido por Johnson, como "una combinación de imágenes disímiles, o el descubrimiento de relaciones o semejanzas ocultas en cosas aparentemente disímiles". "Tales descubrimientos no son más poéticos que los anagramas; el papel que proporcionan es meramente intelectual e intelectualmente frívolo; mas éste era el placer que principalmente perseguían y encontraban en los poemas los intelectuales de cincuenta o más años de edad del siglo diecisiete. Algunos de los escritores que lo proporcionaban a sus contemporáneos eran, por accidente, poetas de consideración; y aunque su verso por lo general era falto de armonía, y aparentemente cortado en determinadas medidas y juntado en manojos por matemáticos sordos, algo de su poesía fué bello y hasta espléndido. Pero no era a causa de esto el que cautivaran y trataran de cautivar. Similes y metáforas, cosas inesenciales a la poesía, fueron su gran creciente preocupación y eran más apreciados quienes más lo lograban". Es natural que el parecido es superficial y consiste sobre todo en que se le pueden aplicar estas mismas palabras. Nadie va a confundir, pese a dicha coincidencia, la poesía del diecisiete inglés con la de nuestros jóvenes versificadores.

Elena Rojas.

*La Llama Oscura.-Alejandro C. Arias.-
La Plata.-1946*

No es seguro que hacer perifrasis y metáforas medidas y rimadas sea hacer poesía, y son dichas formas retóricas las que colman el libro de Arias desde la primera hasta la última página. Tiene el autor para ello indiscutibles condiciones, y algunos poemas están llenos de verdaderas sorpresas, a veces, de cosas muy bellas, pero esto no quiere decir nada.

Hora de diáfano diamante,
cima delgada de la nube,
hierba que al tierno cielo sube,
isla gozosa del instante.
Campana leve suspendida
sobre mis pálidos umbrales,
llave de vísperas totales
que abre los vinos de la vida.

Etcétera, etc., etc.

En el "Poema sin hora", haciendo la historia de un proceso amoroso, se pasa revista a una serie de elementos de orden artístico, elegidos con fino gusto pero que a los efectos de la poesía son muy discutibles:

Juntos leímos a Verlaine
—el ajeno, la rosa y el ciprés
de Sagesse.

Extasis del color: Watteau, Corot, Degas...
Degas, danse, dessin,
con el exacto Valéry.

Y fué más tarde el Greco
las luces alargadas de sus cuerpos;

...etc.

Otro cargo que debe afrontar Arias y que no por ser muy compartido es menos lamentable, consiste en que las partes de sus poemas, especialmente de sus sonetos, son intercambiables; se puede comenzar por los cuartetos de uno y terminar por los tercetos de otro. Esta comprobación, que es grave y que da para sacar conclusiones decisivas, no es lo peor, porque como los suyos son sonetos que no crecen, en algunos de ellos hasta los tercetos pueden ser invertidos.

Hay que decir, por otra parte, que si se quiere frecuentar la rima de esa manera debe dominársela, que hay arrimos que ningún poeta que se respete se consiente ya (hora-sonora, rosa-silenciosa, las rimas en ada, en ia, etc.), con el agravante de que la escasez le obliga a repetir las a rastras de las mismas palabras en este libro que no cuenta veinte poemas. (Oscuro y muro, río y mío).

El profundo y exaltado sentimiento —"ese célebre sentimiento" como dijera Drummond de

Andrade— que se abre paso a través de todo ello, llega a emocionar por momentos, tanta es fuerza.

La edición, hecha en La Plata, es muy cuidada y casi lujosa.

Ola O. Fabre.

*"Cuentos del Fantasma", por Pedro
Leandro Ipuche.-Edit. Ceibo. Montevideo.-1946*

Leandro Ipuche, autor de melodiosos libros que lo muestran proyectado hacia la intensidad y la fuerza expresiva, es el primer poeta de su dádiosa generación. Menos decorativo y óptico que Silva Valdés, cuya magna vocación gauchesca lo ha destinado, con excluyente y soberana ternura, a los utensilios criollos, a un conmovido censo de pelajes y recados; más vigilante y ascético que Sabat Ercaasty, que no sabe de bridas ni de restricciones cuando aspira a identificarse con el cosmos; incomparable a Vasseur, ya que el nativista de "Júbilo y Miedo" se nos revela más experto en la delicia y el hallazgo, creemos resueltamente que su obra no tiene parangón ni compañía dentro del ámbito en que la dejamos situada. Sus firmes resplandores nos permiten contemplar lugares de arte siempre avicinados a la hermosura.

Con más fuerza que otras páginas suyas, aquéllas donde discurre, no el ardido varón metafórico, sino el fluyente y calmoso poeta narrativo, seguirán por muchos años atadas a la fama.

Creadores que irradian fogosa belleza sobre las letras americanas hemos nombrado. Silva, Sabat, Vasseur, nunca radicados en la frustración, supieron amonedar en poemas eminentes sus fervores y sus inquietudes. Su indomable inspiración les permitió afianzarse sobre un Pegaso desnudo de arneses y de silla, pero siempre ascensional y rítmico. Pues bien: junto a esos nombres ilustres que definen una atmósfera inventiva —no por otra causa los hemos congregado— el de Ipuche tiene colocación cenital.

Como en sus libros de poemas, el autor de "Cuentos del Fantasma" gusta hermanar el cultismo al vocablo cerril y a los modos verbales del criollo. También se complace en reunir palabras de noético señorío con voces despojadas de contenido emocional: "Un botánico temblor".

Dichas propensiones, ya inseparables de su cristalizado aunque personal estilo, son notorias en su último libro de cuentos: "Era el héroe responsable". "novio auriga". "indias santas y dispuestas". "encantamiento digital". (dos copas de caña): "ambarinas mellizas". "niñas presentes y calificadoras". etc. Estos contactos verbales, que Ipuche no se cuida de atenuar para que sus chispas no aparten nuestra mirada de los temas que invade con destreza magnífica, evidencian una noble preocupación de índole formal.

clinamen

Las esencias argumentales que nos propone son vividas y atrayentes. Como la mayoría de nuestros narradores, quiere ser vigoroso, no complejo ni sutil. Sus potencias expresivas se mantienen a respetuosa distancia del humorismo, del espíritu de juego, de la gratuidad razonada. Un remoto y taciturno gaucho por cuyas venas corre alguna sangre indígena, gobierna su firme y bien arraigada literatura.

La Vida —esencia irreductible— es el principio y el fin último de sus esfuerzos creadores. Dicha tendencia se aviene con el irracionalismo actual, con el culto de la vehemencia y el ímpetu. La abundancia de ásperos temas, el exceso de virilidad y reciedumbre, imponen un acento invariable y sostenido a sus felices páginas. Esa persistencia en lo indómito, en lo fornido, en lo uruguayo, instaura cierta monotonía en los dominios narrativos de Ipuche. Todos los caracteres presentan los mismos atributos: mesurado en la distribución del asombro, el autor se instala en un ámbito donde son imposibles las disonancias y los efectos del choque. Por momentos, deseamos que un alma débil y apocada interceda con el encanto de lo excepcional y sorprendente.

Si bien lo preferimos poeta, justo es subrayar que muchas de sus obras en prosa —entre ellas, "Doña Fernanda Soto" y el libro que comentamos— poseen atributos memorables.

Los refinamientos sádicos y las torturas físicas constituyen valiosos estímulos para Ipuche, que a menudo se restaura en esas dramáticas fuentes. Doña Paulina, criolla denodada y afecta al arte de la cirugía, corrobora nuestra afirmación. Cierta galán nocturno intenta celebrarla. Ella lo deja venir, y luego lo reduce a la impotencia, pero no se conforma con maniatarlo: la virtuosa dama lo castra, lo asciende a tenor epiceno de la Capilla Sixtina, le "cercena el hombre".

No obstante las reservas enunciadas, estas breves narraciones se leen con entusiasmo creciente. No conocemos autor con quien pueda pasarse más agradablemente diez minutos de arte sostenido. Las violencias, las proezas físicas y los prometidos males, en ningún momento impiden la gratitud emocionada del lector. Por lo demás, es sabido que el hombre, si bien no quiere ser testigo de catástrofes, se complace en la historia de las catástrofes. Por eso nos conmueve "La Chacra del Catalán". El protagonista es un novio despedido (mitad hombre y mitad español) que practica la depuración por el fuego y que elabora con decisión tres cadáveres.

Seguro de sus medios y sus recursos, diestro en el arte de ordenar pasiones y nunca sobornado por la imaginación dispendiosa, Ipuche ha escrito un libro intenso y pródigo en excelencias. Supo atenerse a una realidad que ha vivido y que le deparó certeras observaciones. No abusa de la belleza, pero tampoco la descuida. Antes que nada, ha querido beneficiarnos con fuertes sonoridades y graves acentos dramáticos. Estos valiosos "Cuentos del Fantasma" donde la maestría se concierta con el vigor, traslucen sus plurales facultades creadoras.

C. Gualeyo Ríos.

Tiempo al sueño.-C. Denis Molina.-Ed. Independencia.-Montevideo.-1947

La poesía es el vehículo de la liberación consciente o no de un objeto poético o que mediante ella se transforma en tal, o de un ritmo o de cierta formulación a veces sólo inteligible gracias al desarrollo posterior, pero que originariamente venía cargada de sentido poético. Pero en el mejor de los casos la poesía es el modo de transmitir cierta sospecha u obsesión metafísica, de decir en un lenguaje impreciso ciertos descubrimientos oscuros aún para ser dados en la forma más llena de rigor de la prosa. Pero cuando el poeta logra, moviéndose entre elementos difusos, tomar de pronto su esencialidad, el poema entero se ilumina comunicando al lector la intuición que el poeta maneja en su fuerza original. Y se termina entonces con el mito de lo inefable.

Pero a veces el poeta no llega a la comunicación. Nos quedamos en un ambiente lleno de sugerencias, de presagios, que no se limitan, que no se cumplen. Sentimos cierta insatisfacción que los logros formales no compensan totalmente.

Esto nos pasa con este libro de Denis Molina. Usando uno de sus versos podríamos decir del libro total "racimo mudo de palabras suyas". Denis ha intentado, quizá sin proponérselo, la reconciliación de dos modalidades poéticas que podrían estar representadas por Jules Supervielle y por Pablo Neruda. Creo que él está naturalmente próximo a la primera y que la segunda es un elemento extraño cuya intromisión ha producido cierto desorden e infidelidades parciales en la voz del poeta, a la vez que ha perjudicado la necesaria unidad de la obra. Lo cual no excluye que muchos poemas aislados sean de gran belleza, de total unidad, dignos del recuerdo; el I, el IV, el último del libro, por ejemplo.

No sé hasta dónde
por el otoño caen las hojas.
No sé hasta dónde
por el niño estoy ausente.
No sé hasta dónde
de agonía
es tierno este desorden
de poblar la tierra
con sus propios seres.
No sé hasta dónde
por el corazón la muerte nos pertenece.
No sé hasta dónde
del mundo soy inocente.

Se encuentra de pronto una manera propia de iluminar ciertas cosas humildes, de darles un relieve sorpresivo y de hablar de ellas, podríamos decir, poniéndose en su punto de vista, como para cumplir la voluntad del poeta: quiero otro sistema para lo que estoy mirando.

Hemos viajado desgracia adentro

hasta encontrar la silla en su nuevo día...

pág. 24

Escucho, los rincones

que se quejan,

se ortigan,

sin duda

sólo en mí

se duelen, celda única

de esta noche sin afuera...

...rincones

que se mueren sin ocurrir

cuando se enciende el primer fósforo

pág. 13

el moribundo saca un brazo del frío

y un ala de su muerte

emprende vuelo.

pág. 46

Lo personal de su poesía está condicionado más por su manera de percibir el mundo poético que por su modo de decir. Este, con esa ligera indecisión que ya señalamos, traduce la preocupación y el conflicto que el problema formal constituyen para el poeta, en busca de una solución suya y definitiva.

Tiempo al sueño es un avance eminente sobre su poesía anterior y una fundamental colaboración de 1947 a nuestra nueva lírica.

I. V.

Discutidero Universitario

Ante-proyecto de Reglamento de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Los objetivos fundamentales de la Facultad son:

Estimular y favorecer por todos los medios a su alcance, la investigación original.

Estimular el estudio en profundidad y como fin en sí.

Suscitar y satisfacer vocaciones para estudios de materias generales o especiales.

Y todos los demás fines correlacionados.

De acuerdo con la ley de su creación, en la Facultad de Humanidades y Ciencias, habrá Cátedras, cursos y cursillos (además de todas las otras funciones y actividades docentes y culturales que corresponde a esta Institución desarrollar).

Las Cátedras propiamente dichas se proveerán por concurso de oposición según lo preceptuado en el artículo 7.º de la ley de creación de la Facultad, y sin perjuicio de lo que se establece en el artículo... de este plan.

Los cursos y cursillos, con el carácter legal de contratación, se entregarán a personas determinadas por mayoría de votos de los miembros asistentes al Consejo, dentro del quórum.

Los programas de las Cátedras, cursos y cursillos, deberán ser aprobados por el Consejo, por mayoría de miembros asistentes.

En general, los programas, más bien que abarcar materias completas, se adaptarán a los fines de enseñanza de la Facultad, o sea a la estimulación del estudio por sí, a la profundización y elevación de la cultura y al trabajo de investigación en su caso. Sin perjuicio de que, en algunas materias que lo exijan (sea por su índole, sea por el estado cultural del país, como el Griego, el Latín y alguna otra materia que el Consejo designe) se adopten programas adecuados a esa situación.

Los titulares de las Cátedras estarán obligados: a) A dictar un minimum de clases (2) y por semana durante el año universitario. b) A dirigir trabajos de alumnos.

clinamen

Las obligaciones de los encargados de cursos y cursillos se fijarán por el Consejo en cada caso.

Las Cátedras —en el supuesto de ser aprobado el proyecto de presupuestos que ha presentado la Facultad— serán esencialmente las siguientes:

Griego — Latín — Idioma español — Literatura general — Literatura de Idioma español — Literatura uruguaya — Historia general — Historia americana — Historia uruguaya — Filosofía general — Psicología — Ciencias de la enseñanza — Matemáticas superiores — Astronomía — Físico-química — Ciencias Biológicas (se subdividen).

(Aquí un número de Cátedras científicas).

Y hasta seis Cátedras más que el Consejo determinará.

El Curso completo de cada Cátedra comprenderá 3 (?) años.

Cuando haya seguido adelante el funcionamiento de la Facultad, el Catedrático enseñará los tres años, dentro de las obligaciones establecidas en el Art. para cada año.

Y su enseñanza se completará, en las Cátedras que el Consejo determine, con cursos y cursillos auxiliares.

(variante: ayudantes de Cátedra, o profesores agregados).

La remuneración de los Catedráticos será, por ahora, de \$ 150 mensuales; remuneración que será aumentada en... \$... por cada año agregado, cuando empiece a producirse el caso previsto en el artículo anterior.

Cuando la situación económica de la Facultad lo permita, tanto la remuneración general como la suplementaria serían aumentadas dentro de las posibilidades económicas que se creen.

La remuneración de los encargados de cursos, cursillos, y, en general, de los profesores o conferenciantes que se contraten, será determinada en cada caso; así como sus obligaciones.

Los alumnos de la Facultad se dividen en dos clases: simples oyentes y alumnos de trabajos.

La asistencia de los primeros es completamente libre.

Para que los alumnos puedan tomar parte en trabajos prácticos —sean de los llamados de seminario o de cualquier otra clase— deberán ser habilitados para ello (sobre la base de su preparación, aptitudes, disposiciones vocacionales, etc.), por el Catedrático o encargado de curso.

Los Catedráticos, y, en su caso, los encargados de cursos y cursillos, expedirán certificados calificados a los alumnos que hayan realizado trabajos prácticos con asiduidad y eficacia. La calificación no se hará en ningún caso por números, ni se basará en ellos.

La Facultad no expedirá títulos de ninguna clase, ni subordinará sus enseñanzas a la obtención de ninguno exterior a ella.

Tampoco habrá en ella exámenes, en ningún caso.

Para mejor comprensión del título anterior, y de los correlacionados, se explica lo siguiente:

Habiéndose producido en nuestro país la anomalía de que mientras, llegaban a muy alto desarrollo las facultades e instituciones de carrera, no existía ninguna que estimulara ni aún permitiera el estudio en sí y por sí, será necesario que, por algún tiempo al menos, y antes de imitar, si alguna vez se cree necesario, a instituciones de otros países en que se enseñan carreras, se expiden títulos y se facilite la obtención de cargos, se estimule en ésta, por ahora, el estudio por sí mismo; quedando diferido todo problema de creación de carreras, expedición de títulos, etc.; y, sin perjuicio, naturalmente, del valor que otras instituciones puedan dar a los estudios cursados en ésta y a los trabajos en ella realizados.

Todos los profesores de la Facultad, sea cual sea su clase y categoría deben compenetrarse (y proceder en consecuencia), de que:

El objeto de esta institución (por lo menos mientras lo impongan el estado actual y los antecedentes de la cultura nacional) es fomentar la cultura por sí misma, en profundidad y en categoría, sin subordinación directa o indirecta a ningún otro fin ni objetivo utilitario, así como suscitar y favorecer toda tendencia hacia el estudio desinteresado en profundidad y hacia la investigación.

Cuando las condiciones económicas lo permiten, se crearán institutos que agrupen las materias similares.

Entre tanto, se realizará ese fin, en lo posible, relacionando los cursos y cursillos con las Cátedras como centro.

La Facultad, por propaganda, publicaciones, y cualquier medio de difusión, ha-

clinamen

rá conocer y comprender todo el alcance del artículo... de la ley de su creación y la manera cómo será aplicado.

Nota. — En vista de los inconvenientes y dificultades que se han presentado para proveer las cátedras por concurso de oposición en todos los casos, la Facultad presentará solicitud —fundándola en razones y hechos— en el sentido de obtener libertad para proveer las Cátedras, según lo juzgue conveniente o posible, sea por concurso de oposición o sea por llamado a aspiraciones en la forma que establece para los nombramientos de profesores universitarios la legislación general vigente.

(Consultar). Si se pide la integración (legal) del Consejo con un estudiante.

Carlos Vaz Ferreira.

Reglamento de la Facultad de Humanidades y Ciencias

Art. 1.º — Los fines fundamentales de la Facultad son:

- a) Estimular y favorecer por todos los medios a su alcance la investigación original;
- b) Estimular el estudio en profundidad y como fin en sí;
- c) Suscitar y satisfacer vocaciones para estudios en materias generales y especiales;
- d) Crear cursos en serie y sucesivos siempre que y cuando lo exijan la investigación y la producción original.

Art. 2.º — De acuerdo con la ley de creación, en esta Facultad habrá cátedras, cursos y cursillos, además de todas las otras funciones y actividades docentes y culturales que corresponde a esta institución desarrollar.

Art. 3.º — Mientras subsista la disposición legal que lo estatuye, las cátedras se proveerán por concurso de oposición.

Art. 4.º — Los cursos y cursillos, con el carácter legal de la contratación, se encargarán a personas determinadas, por mayoría de votos de los miembros asistentes al Consejo, dentro del quórum.

Art. 5.º — Los programas de las cátedras, cursos y cursillos, deberán ser aprobados por el Consejo, por mayoría de miembros asistentes.

Art. 6.º — En general, los programas, más bien que abarcar materias completas, se adaptarán a los fines de la enseñanza de la Facultad, o sea a la estimulación del estudio por sí, a la profundización y elevación de la cultura y al trabajo de investigación en su caso. Sin perjuicio de que, en algunas materias que lo exijan, sea por su índole, sea, por el estado cultural del país como el Griego, el Latín o alguna otra materia que el Consejo designe, se adopten programas adecuados a esa situación.

Art. 7.º — Los titulares de las cátedras estarán obligados:

- a) A dictar un mínimo de dos clases por semana durante el año universitario;
- b) A dirigir trabajos de alumnos.

Las obligaciones de los encargados de cursos y cursillos se fijarán por el Consejo en cada caso. Los catedráticos podrán ser liberados de aquellas obligaciones en la forma y medida que el Consejo determine y siempre que el desarrollo de su labor original lo justifique.

Art. 8.º — En cuanto lo autoricen las previsiones de la ley de Presupuesto, las cátedras serán las siguientes: Lengua y Literatura Latina, Lengua y Literatura Griega, Lengua y Literatura Española, Filosofía e Historia de las Ideas Filosóficas, Psicología, Astronomía, Químico-Física, Matemáticas Superiores, Biología General y Experimental, Ciencias de la Enseñanza, Ciencias del Lenguaje, Ciencias Históricas, Ciencias Físico - Matemáticas, Literatura y Arte.

Art. 9.º — Los estudiantes de la Facultad serán libres, regulares o de trabajos.

El Consejo podrá establecer las condiciones que deberán reunir los que pretenden ingresar como estudiantes regulares. Para que los alumnos puedan tomar parte en los trabajos prácticos, sean de los llamados de seminario o de cualquier otra clase, deberán ser habilitados para ello sobre la base de su preparación, aptitudes o disposiciones vocacionales.

Art. 10 — Los catedráticos, y en su caso los encargados de cursos y cursillos, expedirán certificados calificados a los alumnos que hayan realizado trabajos prácticos con asiduidad y eficacia. La clasificación no se hará en ningún caso por números ni se basará en ellos.

Art. 11 — La Facultad no expedirá, por ahora, títulos de ninguna clase ni subordinará sus enseñanzas a la obtención de ninguno exterior a ellas. Tampoco habrá en ella exámenes.

clinamen

Otras latitudes

Congreso de los Pen Clubs

En el Baur-au-Lac de Zurich flotó durante varios días el pabellón blanco y azul del Uruguay, homenaje que el Pen Club Suizo hiciera a nuestra modesta persona por la representación que llevaba al XIX Congreso Internacional de Escritores, realizado en aquella bellísima ciudad en los primeros días del mes de junio pasado.

Esta reunión, en realidad, no tuvo una gran trascendencia desde el punto de vista de los temas tratados allí; pero en cambio sirvió para estrechar lazos de amistad entre muchos hombres de letras que la reciente guerra había distanciado. Uno de los puntos más interesantes, que diera lugar a una dramática intervención de Thomas Mann, fué el referente a la admisión de un Pen Club Germano en la fraternidad de los escritores del mundo. El autor de "La Montaña Mágica", muy juvenil con su corbata de lazo y su despejada fisonomía, dió su palabra de honor en garantía de la buena fe de aquel grupo de intelectuales que recogían ahora la antorcha de los ilustres alemanes que el nazismo había querido destruir para siempre. La presencia de Alfred Kerr y algunos colegas que formaban el Pen Club Alemán en el destierro, daba a este episodio caracteres más dramáticos. Recuerdo que los sudamericanos, Faustino de Nascimento de Brasil, Mary Yan, seudónimo de la muy simpática y bella María Flora Yáñez de Echevarría y Jorge Elliot de Chile, Pedro Berroeta de Venezuela y yo, decidimos aceptar la palabra de Mann y tuvimos la satisfacción de que Vercors por Francia y Phillis Bentley y Wyn Griffith por Gran Bretaña votaran en el mismo sentido. Sin embargo, no nos dejó de impresionar el discurso de M. Louis Pierard, intentando corregir la fórmula y modificando la admisión, cuando evocó en él las promesas incumplidas del Gobierno Alemán por la paz y las muchas transgresiones de algunos de los intelectuales germanos durante las dos últimas guerras.

Debo confesar, además, mi personal emoción cuando fué propuesto Mauricio Maeterlinck para la Presidencia Internacional: el hombre de Pelleas y Melisande, de la Sabiduría y el Destino y de tantas admirables obras, aceptaba, desde su refugio lejano, este homenaje colectivo, en una carta llena de curiosa humildad y detalles domésticos en que nos refería las vicisitudes de sus huesos rotos, de sus pulmonías y de los cuidados que le prestaba su deliciosa y bella mujer. La edad, ya proyecta, de Maeterlinck, le proyectaba en un mundo y un tiempo trascendido; pero todos admitimos, en esta oportunidad de confiarle la Presidencia Internacional de los Pens Clubs, cuanto le ha debido el mundo a su noble pensamiento, a su ardor pacifista y a su benéfica acción por la solidaridad humana.

El Presidente de la Confederación Suiza, M. Ph. Etter, inauguró las sesiones. Thomas Mann, nos ofreció una disertación sobre "Nietzsches Philosophie im Lichte unser Erfahrung"; las sesiones de trabajo se desarrollaron en el inmenso edificio del Kongresshaus de la Municipalidad de Zurich; las autoridades cantonales ofrecieron varios banquetes y bailes en el Grand Dolder Hotel y en unos improvisados locales en la península de Au al borde del lago; la Universidad de Basilea abrió sus puertas para nosotros y en el magnífico Museo de esta ciudad se nos ofreció una recepción inolvidable; la excursión a Lucerna quedó algo empañada por un cambio brusco de la temperatura y una insólita nevada sobre Berna.

Reencontramos, además de Mann, a Claudio de Souza, a Hermon Ould, el activo secretario internacional, a Denis Saurat, a Storm Jameson, a Jean Schulemberg, a Henri Membre, a N. A. Donkersloot, a Guido de Ruggiero, a Ignacio Silone, a Elmer Rice y a Stephen Spender, algunos de los cuales estuvieron en Buenos Aires en 1936 y en París en 1937; hombres que conservan aún las esperanzas de un mundo mejor y luchan por conseguirlo, desde el plano intelectual, colaborando, como pueden, en la labor pacifista de entendimiento entre los hombres. No puedo ocultar,

sin embargo, que este Congreso no tuvo el brillo del de 1936 realizado en Buenos Aires, donde algunas de las estrellas mundiales de la literatura estuvieron presentes. No en balde pasaron estos dos sangrientos lustros, y muchos de aquellos amigos de entonces han sido arrastrados en la corriente mortal y el olvido. De todas maneras, el contacto directo y personal con hombres y mujeres de las más diversas latitudes, desde el muy gentilísimo príncipe Wilhem de Suecia, expresión la más acabada de un europeo contemporáneo, hasta Miss Sarabhai, representante de una legendaria y lejana India, o Mad. Katherine Tabori, que lució la gracia de una Hungría no menos legendaria y romántica, permitieron una ampliación de nuestros conceptos sobre la vida y la fraternidad de los escritores de todo el mundo y hacernos una idea cabal de la necesidad de mantener estas relaciones, por encima y antes de las oficiales entre las naciones.

Debo agregar que fué lamentada la ausencia de algunos delegados de Hispano América, que cada vez cobra mayor influencia en reuniones internacionales de cualquier especie. Por ejemplo no estuvo, en el XIX Congreso de los Pens Club, representada la República Argentina, que tanto trabajó por la institución; solamente se hizo presente con una nota, muy simpática, pero que escondía cierto melancólico pensamiento, el antiguo secretario de Buenos Aires, don Antonio Aita.

Pero de tal reunión, si cabe a mis propósitos expresar lo que fué mi personal impresión, tengo que confesar que solamente saqué constataciones amargas. La inquietud de los hombres de pensamiento por el porvenir de Europa es inimaginable. Su preocupación por el posible crepúsculo de la civilización occidental llega a exacerbación. Nada alcanza a conformar la desesperanza que sufren algunos de estos privilegiados seres. Su inteligencia y su sensibilidad sólo les hace prever catástrofes y percibir los síntomas de una desagregación e infección de la cultura. El espectáculo de la miseria física y moral de sus pueblos les atormenta y les inhibe para una labor constructiva. Piensan si la misión de los "clerics" en el mundo llamado nuevo que se avecina, no consistirá en guardar celosamente la tradición de la cultura, como hicieron los antiguos. Creen que en vista del uso indebido que los políticos y los capitalistas hacen de los progresos de la ciencia y de las anticipaciones del arte, se ha llegado al límite de encerrarlos bajo cuatro llaves en una nueva masonería secreta que jamás los libre al conocimiento de los neófitos o al interés simoníaco. Una desolación amarga completa este cuadro en el que solamente el espectro de una nueva guerra atroz parece ser la guía del porvenir seguro e inmediato.

El XIX Congreso Internacional de Escritores de Zurich, en que representé al Pen Club de Montevideo, matizado de bellos paseos por una región tradicionalmente hermosa y salpicado de fiestas amables, nos deja en el alma, una cruda experiencia y una tremenda desconfianza sobre el valor auténtico de la cultura para ejercer influencias capaces sobre la marcha del mundo. Guardemos, a pesar de ello, nuestra fe en que los dones del espíritu puedan tener tal poder que salven a la civilización, a la belleza y al honor de la raza de los hombres.

Luis Giordano.

El nuevo Huxley

En los espíritus europeos creadores más cultos de nuestra época, los terribles acontecimientos que jalonan el siglo, (que en su materialidad pueden resumirse en: dos guerras de aniquilamiento, revoluciones, resurgimiento del nacionalismo y el militarismo), han provocado una perturbación que está presente en el cuadro de sus ideas generales, en las características de sus creaciones literarias y hasta en la trayectoria cumplida por sus respectivas personalidades.

Pensamos un poco al decir esto en la literatura inglesa, entre cuyos escritores, de acuerdo a las palabras de John Hayward en su trabajo "El estado actual de las letras inglesas" (Rev. "Sur", 153-6), se desarrollan la sensación de frustración e inseguridad, sentimiento de culpa, falta de fe y ansiedad por el futuro. Este último aspecto —cuya existencia en definitiva honra a las letras inglesas— se ha manifestado justamente en las actitudes más diversas. Es así que, junto a los últimos integrantes de un siglo XIX progresista y liberal prosperan los escritores "escapistas", los conversos a las distintas sectas cristianas o los admiradores de las filosofías orientales.

Esta penetración con los problemas de nuestra época ha tenido en Aldous Huxley un exponente significativo y el cumplimiento de una evolución que conviene registrar. El admirado novelista y ensayista original de: "Contrapunto", "Con los esclavos en la noria" o "Fines y medios", ahora labra con la misma mano firme,

clinamen

aunque menos brillante, "Eminencia gris", "Filosofía perenne" y "Ciencia, libertad y paz", tres obras que informan una nueva y tenaz preocupación filosófica. Hasta sus últimas incursiones en la novela, como "El tiempo debe detenerse", se resienten por su insistencia en dar también "su mensaje" — coincidente con las obras citadas anteriormente — y que malogran su fama en el género y no ajustan con sus anteriores lectores.

Este mensaje está especialmente definido, (más que en aquella gran biografía que se llama "Eminencia gris"), en sus dos últimas obras que dan la geografía del "nuevo Huxley". A nuestro juicio "Ciencia, libertad y paz" proporciona una explicación y "Filosofía perenne" un punto de llegada definitivo del pensamiento del escritor inglés.

En la primera de estas obras que es un ensayo de apenas 63 páginas en la edición original: *Science. Liberty & Peace*, Chatto Windus, London 1947 (Trad. de Adam F. Sosa, Editorial Sudamericana, Col. Ensayos Breves, Buenos Aires, 1947), el autor sostiene que "El progreso de la ciencia es uno de los factores implicados en la progresiva declinación de la libertad y la progresiva centralización del poder que se han producido durante el siglo XX" (pág. 8). Destaca inmediatamente, y lo hace con maestría, como ese inmenso poder explica el azote de nuestro siglo: la guerra, y después de detallar sus males, se pregunta por los medios para detener su marcha, anular sus causas y fraguar una actitud útil a las masas, así como a los hombres de ciencia, tan responsables de acuerdo a su pensamiento.

La novedad de sus soluciones — y es típico de su nueva manera de considerar los problemas de la convivencia— es descartar la posibilidad de la violencia y reclamar, en cambio la "acción directa no violenta" o "Satyagraha", que preconizada por Tolstoi aplicó Gandhi en la India. Se puede disentir con sus opiniones sobre la ciencia aplicada o con las soluciones que pretende aportar; pero es innegable que su visión es una de las más lúcidas que se han presentado sobre los tan enormes como poco ventilados problemas de nuestro siglo.

"Filosofía perenne" (Trad. de C. A. Jordana, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947, 430 págs.), complementa el esquema del pensamiento del gran escritor, muy útilmente. La idea que lo preside es muy típica del "nuevo Huxley", pero posee menos originalidad que "Ciencia, libertad y paz".

Desnudamente expuesto el asunto de "Filosofía perenne" se podría definir como una antología del pensamiento místico através de la historia de las ideas. Su mérito sin embargo reside —aparte de la selección que denota una labor extensa— en los breves y ricos comentarios que adjunta Huxley y en el sentido de "presente" que injerta a su trabajo.

La crítica inglesa por boca de Kathleen Raine ha calificado a esta obra de "piedra miliar" por su "opinión de que los místicos de todas las religiones están detrás de la misma cosa y de que su enseñanza está en todas partes" reuniendo en un gran esfuerzo más de cien diversas obras provenientes de todas las literaturas del globo. Es así que Huxley extrae del pensamiento teológico mundial la "filosofía perenne" que podría a su juicio ser la "verdadera filosofía de la vida" que al dar unidad a los hombres desechará guerras y revoluciones, (véase página 283).

Esto es a nuestros ojos mérito insigne de la obra: que tratando de temas de este tipo sin embargo asume insistente un concepto pragmático, que busque una aplicación en la vida de nuestros días, pues tiene presente toda su tremenda grandeza.

Un lector atento e inclinado a la sátira podría mostrar las contradicciones y abismos entre el antiguo y el nuevo Huxley. Hay pensamientos que hacen pensar en la frase que Gregorio de Tours pone en la boca del conversor de Clodoveo: "Adoraras lo que habías quemado y quemaras lo que adorabas"...

Pero reflexionando ello no puede asombrar y se explica como un proceso común en los intelectuales de nuestros días y especialmente causado en Huxley. El "antiguo" —el de las grandes novelas— tenía como posición vital la del más puro escepticismo. Como todos los escritores que brillantemente se burlan de todo, en definitiva encubría su falta de convicciones, su drama personal y dilatava la adopción de una ruta definitiva.

Habría podido esperarse por su reconocido talento que avanzara en el camino de las fórmulas progresistas creadas en Occidente, que propician la aplicación de nuevos cánones a la convivencia humana, tendiendo sus esperanzas a un futuro mejor para la humanidad. Este camino o esta salida, la cerró el mismo con su crítica —a menudo certera— del culto de la ciencia, del progreso material, (véase "Viejo muere el cisne" o más todavía "Un mundo feliz"), su rechazo de la violencia como medio, como puede apreciarse en "Fines y medios" y su crítica despiadada de las ideas políticas progresistas.

clinamen

En la imposibilidad de mantenerse en aquel escepticismo brillante, aunque estéril; por no permitírsele su conciencia e impedirsele la presión de los grandes acontecimientos históricos que vive el mundo en las últimas décadas, Huxley ha tenido la valentía y el mérito de adoptar una actitud.

Pero esta ha sido negativa de los mejores valores de nuestra cultura. Su misticismo —aunque generoso— presume el rechazo de lo que F. S. C. Northrop llama “los supuestos básicos de la civilización occidental”.

Su actitud aunque aguda da como soluciones las viejas rutas, ya recorridas y desechadas hace siglos y que la experiencia histórica estudia como hecho arqueológico, negativo para la acción presente.

Por eso su examen tan lúcido de la realidad contemporánea, es en definitiva un fracaso, que no es tanto el suyo personal como el de la mayoría de la intelectualidad de nuestro tiempo.

Carlos M. Rama.

El momento de tu vida y La hermosa gente.-William Saroyan.-Ed. Sudamericana.-Buenos Aires.-1947

La uniforme virtud de reaccionar contra ciertas formas de vida, contra algunos caracteres típicos que tuvo el movimiento naturalista americano se ha mantenido vigente en casi todos los grandes novelistas y dramaturgos actuales aunque respondan a otros modos literarios. Saroyan ha sido uno de los que más continua y justificadamente ha dicho su reprobación; su pasaje por varios oficios le dejó en comunicación con tipos humanos y clases sociales diversas; trasplantado a un ambiente tan distinto del de su Armenia primitiva y extinta pudo ver lo que el hombre norteamericano tenía de común con el de aquélla y en qué diferían.

Ludwig Lewisohn y Carl Van Doren le olvidan en sus respectivos libros sobre literatura norteamericana aunque ambos llegan hasta 1939, y aunque en este año Saroyan había publicado ya muchos de sus cuentos y recibía por *El momento de tu vida*, el Premio Pulitzer y el del Círculo de Críticos Dramáticos.

Su negativa a aceptar ése, negando al dinero el derecho de proteger el arte, había atraído la atención del público, por lo que resulta aún más curioso este olvido. Por su parte Saroyan no ha hecho nada para evitar estos comentarios; sus prólogos entre jactanciosos e ingenuos, en los que se define a sí mismo, historiando la concepción, parto, bautismo y consagración de sus obras, incluyendo noticias sobre la música, los cigarrillos, la máquina de escribir y el régimen alimenticio que favorecieron la tarea, pueden por sí solos despertar una admiración anticipada en la parte más sugestionable del público, y en el resto el malevolente propósito de pedir cuentas más estrictas a la obra.

Su labor es ya bastante extensa y es a la vez característica e irregular. Dentro de sus cuentos, por ejemplo, los hay valiosos, pero que limitan con otros de una comicidad demasiado burda. (Recuerdo Una carta a Greta Garbo).

Luego de su paso por el cuento y la novela ha encontrado al fin su medio de expresión en el teatro. La misma dificultad con que originariamente se movió en el idioma, debió hacerle más cómodo este género, cuyos parlamentos autorizan la brevedad, ganando a la vez en fuerza y ligereza.

La traducción reúne ahora dos obras teatrales, una de 1939 y otra de 1941. El momento de tu vida es de tipo expresionista; los personajes no están profundizados, no tienen tras sí otro plano en el cual vivan y desde el cual vengan hacia nosotros extrayendo una densidad que respalde sus ademanes. Esto produce una impresión de superficialidad como si estuvieran colocados en un acuerdo plástico, como si se movieran en un ballet. Además, la necesidad que ha sentido Saroyan de definirlos, de caracterizarlos de acuerdo a rasgos que no se pueden admitir como significativos de total realidad espiritual: “Kitty Duval, una joven con recuerdos”, “Willie, maniático del juego mecánico”, “El árabe, un filósofo oriental y ejecutante de armónica”, les ha quitado vida fijándolos en tipos.

La hermosa gente es de carácter más lírico, llena de novedosa ternura. Saroyan logra criaturas originales, fantásticas, pero a las que guían leyes totalmente lógicas. Utiliza simbolismos: el de los ratones que adoran a Inés, la joven que los protege, y le traen flores y rezan por ella, y lloran cuando uno de ellos se ha extraviado, convenciones para significar que el hermano descreído reza por ella cuando está enferma, y que la misma Inés llora por el muchacho del que se acaba de enamorar y al que cree perdido. O el de Harold y su trompeta, con el que dice la preocupación por el hijo lejano. Pero Saroyan, teme no ser comprendido y en vez de dar al lector un modo de descubrir estas convenciones, se explica y analiza al final por boca de Jonah el padre. Se ha conseguido el ambiente extranatural con el uso desenfadado de elementos de por sí sorprendentes y sospechosos de inverosimilitud: los ratones domésticos, el escritor para el cual las palabras tienen un sentido tan vasto que con una sola puede hacer un libro, el cheque a nombre de un anterior poseedor de la casa, muerto, que llega puntualmente

clinamen

desde hace años para satisfacer las necesidades de la familia actual, etc. El lector se va acostumbrando a ellos y llegan a parecerle necesarios y naturales dentro de la estructura de la obra. Pero el autor al final los tira abajo, se retracta, nos muestra unos personajes más cotidianos y menos interesantes, y termina haciendo aparecer abusivamente en el minuto final un personaje nuevo, prescindible y pretenciosamente simbólico, como tratando de ponerse nuevamente en el tono inicial de la obra.

I. V.

Sombra del Paraíso.- Por Vicente Aleixandre.- Losada.- Buenos Aires, 1947

"Cada vez me acerco más, sin embargo, a la certeza de qué último fracaso significa la poesía y qué sensación postrera de vergüenza ronda al poeta intuitivamente. Vergüenza, añadiré para los más romos, no de su inclinación a la poesía escrita, sino de su entrañable instinto poético". Y más adelante: "La vida —ella— cada vez la siento más absorbente y tiránica; única. La vida, naturalmente; no mi vida, y también mi vida".

La certeza de Aleixandre se ha trocado. Su último libro estalla de euforia poética y de eso que lo ha invadido totalmente; la vida. Ni vestigios ya de la antigua sensación de vergüenza; en cambio, complacencia en la voz, gozo en las palabras, alegría de poder expresar sin límites, con voz madura y llena, un mundo de vida y muerte paradisíacas.

Verdaderamente no parece Aleixandre un poeta de la triste España de ahora. Mujer, amor, naturaleza, algo de muerte. Eso es el libro. Parece todo. Eso y sus infinitas y extensas combinaciones. El canto es claro, las palabras poéticas, los versos entre libres y resonantes de sólo la última vocal acentuada, sin consonancia ni asonancia estrictas, dispuestos libremente pero a menudo medidos: alejandrinos, endecasílabos y sus fracciones.

Cómo nació el amor? Fué ya en otoño maduro el mundo, no te aguardaba ya. Llegaste alegre, ligeramente rubia, resbalando en lo blando del tiempo. Y te miré. Qué hermosa me pareciste aún, sonriente vívida, frente a la luna aún niña, prematura en la tarde, Otoño y hermosa; blando y tarde.

En general se asiste a un discurrir contemplativo pero exaltado y dádivoso, que necesita un interlocutor. Este, necesidad o vicio retórico, se resuelve en el poema en formas dialogantes o invocativas que restan mucho y en ningún caso agregan:

clinamen

Vosotros conocisteis la generosa luz de la ino-
[cencia
Pero a quién amas, dime?

Por momentos, por escasos momentos, el monólogo invocativo deja de aparecer retórico y se torna convincente y trágico:

Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy solo, sobre la tierra quieta, menudo como en-
[tonces,
sin verte,
derribado sobre los inmensos brazos que horri-
[blemente te imitan.

El valor es dramático más bien que poético. Dámaso Alonso denuncia esta obra como "una de las cimas de la poesía española contemporánea". Pero eso no es verdad. Más aún; se puede decir que el libro tiene poco de bueno y que ese poco es lo que le queda de "Espadas como labios", de "La destrucción o el amor", del Aleixandre de los "tigres del tamaño del odio", del que escribía:

Es el instante, el momento de decir la palabra
[que estalla,
el momento en que los vestidos se convertirán
[en aves,
las ventanas en gritos,
las luces en socorro,
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos
[bocas
se convertirá en una espina
que dispensará de la muerte diciendo:
Yo os amo.

Ola O. Fabre.

"La Fontaine y sus fábulas", por Carlos Vossler.- Editorial Espasa Calpe.- Buenos Aires, 1947

A pesar de la aproximación que Vossler establece entre La Fontaine y el espíritu germánico y romántico, y discrepando con ella, al señalar este libro como el mejor estudio que en este siglo se haya dedicado al gran fabulista, hay que recordar que se trata de un escritor destinado casi exclusivamente al lector francés, cuyas bellezas y valores son asequibles con mayor honddura por sus compatriotas. La justa afirmación de Sainte Beuve, "C'est le poète national" no sólo ha resistido el embate victorhuguiano, sino que ha sido ratificada por todos los escritores o investigadores franceses de Boileau a León Paul Fargue, los que no han dejado de dedicar algunas líneas de elogio u análisis a "su poeta". Este criterio ha sido abonado por los más recién-

tes libros sobre el tema y así Auguste Bailly en su inocuo "La Fontaine" expresa: "Fara gustar las fábulas y percibir su encanto, sin que incluso se trate de la necesidad de analizar, es preciso ser francés de Francia y poseer lo más puro, lo más irónico, lo más límpido de nuestro espíritu. Tal es su grandeza, pero tales son, también, sus limitaciones".

Es por eso doblemente admirable la labor del creador de la lingüística idealista, quién, cuando en la patria del poeta se publicaban trabajos de museo o escapadas al tema (recordemos entre otros Franc Nohain, "La vie amoureuse de Jean de La Fontaine", Félix Boillot "Les impressions sensorielles chez La Fontaine" o el propio libro de Gohin "L'art de La Fontaine dans ses fables" que premiara la Academia) nos proporciona un estudio breve y denso en que, sin atuendo erudito, se interpreta la personalidad y obra del fabulista en un sentido hondo y cabal.

El libro constituye, justamente, una interpretación analítica del espíritu del clásico francés con especial relación a las fábulas que son objeto de un estudio estilístico que fundamenta la estructuración de la obra. Por ese carácter, se coloca en la cumbre de una abundante bibliografía lafontainiana, la que prodiga sus materiales para esta ardua empresa, en que se trazan las coordenadas espirituales del poeta.

Pero en Vossler ese proceso interpretativo no se da nunca con ausencia y olvido de lo concreto. Determina los instrumentos espirituales de que disponía el autor, hasta qué punto los puso en juego con decisión o sufrió imposiciones de la época, y de inmediato pasa a señalarlos en la obra, centrándose en las poesías que reflejan más certeramente los datos revelados.

Así al tratar la evolución de la fundamentación moral de las fábulas, estudia (págs. 132-142) el tema de la muerte en sus tres manifestaciones y complementariamente la fábula de la rata y el elefante. Y en especial lo evidencia al investigar el arte idiomático lafontainiano, creando una pequeña obra maestra de análisis estilístico, en el estudio de la fábula del cuervo y el zorro. Más ampliado ya había sido dado a conocer en 1905 integrando uno de sus libros fundamentales, "El lenguaje como creación y evolución", bajo el revelador título de Un ejemplo de análisis estilístico.

Ese fragmento constituye en la obra de Vossler el primer movimiento de interés hacia La Fontaine, que años después, por natural gravitación, vino a constituir el libro que comentamos. Ya en él se encuentran los gérmenes de algunos de los capítulos que integran este ensayo, como es el caso del tercero sobre "La Fontaine como satírico y humorista". Una nota al pie de página sugería en 1905 una corrección de las ideas de Hipólito Taine que, luego de un estudio más cuidado, permitió replantear el problema y rectificar enteramente las afirmaciones del positivista francés, por mucho tiempo consideradas la base de la investigación literaria en la obra de L. F. Las dos palabras que titulan el capítulo ilustran de esta modifi-

cación: de la creencia en La Fontaine satírico hoy se puede, se debe pasar a un L. F. humorista. (En este aspecto seguramente ha utilizado Vossler, además del estudio detallado de la obra, los datos de biografías más precisas escritas en nuestro siglo, como la de Louis Roche, "La vie de Jean de La Fontaine" que cita expresamente en una ocasión).

Vossler elude el estudio de los ritmos (los célebres silábico y tónico), los tipos de versos y estrofas, las sonoridades, las rimas, etc., que de tan minucioso y agobiador análisis han sido objeto por parte del ya citado Gohin, para entrar a discriminar en la creación poética propiamente dicha, en el uso "sensible" del idioma. En esta labor podría haber tomado por divisa, si una le fuera necesaria, la frase de Valéry a propósito del Adonis: "Prenons garde que la nonchalance, ici, est savante; la mollesse, étudie; la facilité, le comble de l'art".

Encabezando el capítulo dedicado a la fábula del cuervo y el zorro, escribía el célebre filólogo en "El lenguaje como creación y evolución": "¿Por qué la mayor parte de los comentarios filológicos de Fausto, de La Divina Comedia y de otras obras nos dejan tan poco satisfechos? Nosotros las usamos, pero no las usamos; nos facilitan la comprensión, pero no gustamos la impresión; ellas nos ayudan, pero de un modo falso y opresor. Ello es debido, si no me engaño, a que todos estos comentarios se mueven en lo particular sin elevarse nunca a lo sintético; en vez de aprender las grandes relaciones, rompen la obra en pequeños pedazos". Este defecto ha sido obviado por Vossler. En el presente libro el carácter que con más evidencia se presenta luego de su lectura es el de la lucidez y el del espíritu de síntesis. Con mayor razón que ante otros libros suyos (recordemos entre los últimos editados en español, el dedicado a Fray Luis por varios conceptos criticable) podemos afirmar que su ensayo sobre La Fontaine es un modelo de crítica literaria.

Angel Rama.

"Los Jardines de la Historia", por Emile Gebhardt, Editorial Argos, Buenos Aires.

1947

Este historiador francés figura a justo título entre los grandes escritores de su país. Sus méritos tan vez no residan en la erudición y en la elucidación científica de datos originales, sino en las síntesis lúcidas que supo construir en libros como "La Italia mística" o "Los orígenes del Renacimiento en Italia".

Podría pensarse que sus méritos estriban en la construcción de síntesis animadas por un concepto original de la filosofía de la historia, pero esa presunción se desvanece ante una obra como "Los jardines de la historia".

Esta demuestra un espíritu cultísimo, avizor de todas las excelcitudes del talento humano;

clinamen

pero escasamente sistemática y para el cual "la historia no era tanto maestra de la vida como pintoresco repertorio de cuanto es capaz la especie humana", como dice con discreción José Luis Romero en un breve prólogo.

Ahora bien, para que con tan escasa ambición se pueda realizar una obra rica en sugerencias y que merece ser divulgada, como es "Los jardines de la Historia", es menester talento, y ello lo poseía abundantemente Emile Gebhardt.

Este volumen se compone de crónicas publicadas en la prensa, de París a principios del siglo bajo el seudónimo de "Atticus", que a menudo eran amplias crónicas bibliográficas.

Es así que se comentan conocidas obras — todavía hoy— como ser "Tácito" de Boissier, las obras de Diehl sobre Bizancio, Monnier, "Le Quattrocento", etc.

Las poco más de doscientas páginas que componen el volumen llevan al lector al recuerdo de períodos lejanos y dispares de la historia, pero todos ellos unidos por la existencia de detalles curiosos, situaciones dramáticas y personajes originales. Esta cosecha en "Los jardines de la Historia" no tiene —como anotábamos— propósitos ulteriores. El autor divaga llevando de la mano al lector y sumergiéndolo con su arte literario en la frecuentación de Constantinopla bizantina, en Italia renacentista o en Francia del fin del medioevo...

Y cuando el lector se libra del encanto de Gebhardt, aunque sólo ha aprendido anécdotas, ha comprendido ambientes y pulsado épocas, y debe admirar el talento expresivo del autor de "La Italia mística".

C. M. R.

"La Ciencia Española", por Marcelino Menéndez y Pelayo.-Emece Editores.-Buenos Aires

Decía don Miguel de Unamuno en una de sus más típicas "boutades", que era muy poca la ciencia española como para justificar los tres nutridos tomos de esta obra de Menéndez y Pelayo, lo que en otras palabras valía decir que la ficción había jugado una mala pasada al criterio científico del polígrafo español, que había inventado lo inexistente.

En definitiva, el análisis somero de la obra demuestra que ésta participa del movimiento de rechazo de la llamada "leyenda negra", que nació en la reivindicación de los valores españoles de los siglos imperiales, se continúa hasta nuestros días en una valorización patriótica de las creaciones intelectuales españolas. El título de la obra hace pensar exclusivamente en las ciencias llamadas exactas, cuando en verdad es un proceso intelectual de España su auténtico asunto. Muchas de sus páginas son destinadas al análisis de la filosofía y el pensamiento español en sus lineamientos generales y por sus conclusiones pueden sin esfuerzo ser

consideradas como integrantes de la historia de la cultura española.

La unidad de la obra es simplemente conceptual, pues se formó con los dos primeros artículos de don Marcelino publicados en la "Revista Europea" por el año 1876; otros dados a conocer en "La España Católica". Agotadas dos ediciones de la obra, en 1887 fué ampliada considerablemente con nuevos trabajos breves y especialmente con el "Inventario bibliográfico de la ciencia española" que es una suerte de catálogo abreviado de los autores y libros españoles sobre Teología, Filosofía, Ciencias morales, políticas, Derecho, Filología, Estética, Crítica, Historia, y las diversas ciencias puras y aplicadas. Este inventario ocupa alrededor de 300 páginas del último tomo y a nuestro juicio es un aporte utilísimo para todos los estudiosos en la historia cultural española y por extensión de los países de la misma lengua.

Las obras de Menéndez y Pelayo —y muy especialmente ésta— no son de aquellas que se agotan en un epíteto o se condensan sus beneficios en pocas frases. Es necesario espigar honda y seguidamente en sus páginas para lograr frutos siempre renovados. Y esa labor el crítico sólo puede indicarla, pero su realización, por ser individualísima, corresponde a los lectores.

El volumen, muy bien editado, nos llega en la Biblioteca de Obras Universales de Emecé Editores de la ciudad de Buenos Aires.

C. M. R.

El Profeta de la Pampa.-Vida de Sarmiento, por Ricardo Rojas

En el año 1945 —centenario de la publicación de "Facundo"— dos biografías sobre Sarmiento aparecieron en el país. Una de Manuel Gálvez que en 664 páginas pretender sobornar a sus lectores para persuadirlos de que Sarmiento fué el gobernante argentino más parecido a Rosas y que es el precursor del fascismo; otra de Ricardo Rojas, de carácter canónico, donde fácilmente encarece lo contrario. Ambos libros de la voluminosidad desaprensiva a que nos tienen acostumbrados los autores.

El país veía venir este libro para el cual el autor tenía marcada proclividad y antecedentes; cursos universitarios, trabajos como la "Bibliografía" y los tres extensos capítulos de su "Historia de la Literatura Argentina". Rojas nos ha advertido con énfasis que durante treinta años se ha dedicado a estudiar al ilustre sanjuanino. Sobre Rojas se ha dicho alguna vez que tenía una ingénita y cultivada vocación por el tedio y este prestigio le ha dado vara alta en el país, como a otros inmortales, pero hemos leído "El Profeta de la Pampa" con colmada fruición y no nos ha defraudado como con sus insólitos dramas históricos.

Hay en esta tierra una desconsoladora descon-

fianza hacia los hombres que han escrito muchos volúmenes. Ejemplos huelgan, pero alegamos que esa desconfianza es injustificada. A Rojas se le miró con sorna, en el ambiente literario, no tanto por sus volúmenes, sino porque siendo un escritor argentino cometía la indisciplina y la indignidad de mirar con interés hacia su propio país, hacia el interior, preferentemente, hacia esa vaga zona más allá de Córdoba, donde comienza América Central, según la ingeniosa y acertada frase de Henríquez Ureña. En esa actitud de amauta, olvidó su propia teoría de "Eurindia" y a nadie hubiera asombrado que como Belgrano —su arquetipo— hubiera tratado de restituírnos el Incario, armonioso y admirable. Ricardo Rojas, por su estilo y por sus temas, quedó en cierta manera al margen de las calles más concurridas. Se tenía la impresión de que su obra era pobre en ideas y que las únicas que en ella discurrían eran políticas. Estas, siendo "frutos del país", no preocupaban a nadie; las únicas que agradaban, como siempre que se trate de modas, venían de Europa. ¡Así es como pagamos hoy nuestra farolería!

Rojas tuvo un extraordinario éxito con "El Santo de la Espada". Dió expresión a un anhelo que vagaba en la subconciencia de todos, y santo va, santo viene, ahora inviste al irreverente Sarmiento con el título comprometedor de profeta.

La literatura argentina tiene un tono sobradamente profético en los escritores mayores del siglo XIX y en algunos del siglo actual. Como no creemos en los dones sobrenaturales de Alberti y Etcheverría hablamos con sentido metafórico, si bien es cierto que las palabras "profeta", "místico", en nuestros días se las emplea a la de Dios.

Vemos a América con los ojos que los europeos la veían en los días del descubrimiento; de ahí nuestra esperanza y nuestra fe vigorosa en el porvenir, que no abaten ni el espectáculo de los indios esclavos desde los días civilizadores, ni los hombres providenciales que de tanto en tanto aparecen para cumplir la voz de un destino que además de ser ciego se ha tornado sordo. Es por esto, ¿o es porque todo lo referimos al Mañana, prestigioso solucionador de nuestros problemas? No conviene rodear con aureolas a los grandes hombres; menos conviene endiosarlos. No debemos reproducir esta mala herencia greco-romana. Desvía de la verdadera grandeza y crea en los pueblos un sentimiento deformado de su propio valer con la consiguiente exaltación del egoísmo nacional. Con tantos santos y profetas, podemos tener la tentación de considerarnos, también, un pueblo elegido.

Verdad es que los Profetas eran imprudentes e indiscretos como el sanjuanino, pero no nos apresuremos a discriminar de estas altisonancias; Rojas mismo nos dará la clave al referirse a los yerros de Sarmiento en España: "Sus verdades ocasionales resisten poco el análisis científico, porque pertenecen al mundo subjetivo de lo profético y espiritual. Es mucho lo que ignora" (pág. 276).

Siempre se refiere a la intervención de fuerzas providenciales en la vida de nuestro compatriota, pero, ¿podemos creer que la Providencia tuviese activa participación en las "componendas" electorales de 1868, que Dios batiera palmas cuando Mitre le enviaba a Gutiérrez la famosa carta de Tuyú Cué, que algún nuncio celeste le soplara al oído de Aurelia Vélez Sarsfield: "dígame que no haga declaraciones"?

Rojas tiene una concepción estatuaría de nuestros héroes semejante a la que ostenta el Dr. Amadeo, el representante más premiado. Tácitamente, estas biografías terminan con una moraleja, como las fábulas de Samaniego.

Nosotros, admiradores del genial estadista, estamos sorprendidos aún de ver su busto expresivo entre los párvulos zorros de comités, de jefes de calles, de generales redentores.

El escritor nos dice en el prólogo de su libro que demoró la publicación de éste esperando que el personaje se moviera por sí mismo con apremiante impulso. ¡Esto es precisamente lo que no ha conseguido!

"El Profeta de la Pampa" tiene extraordinarios merecimientos, pero su concurrente muestrario de erudición atenua y entorpece su lectura y disminuye su valor artístico. Más que artística, la obra es polémica. Rojas trata de convencer y con ello subrayamos cuánta actualidad tiene. La honradez del autor, su laboriosidad no interrumpida proyectan nueva y clara luz sobre muchos aspectos de la vida del biografiado, especialmente el tan llevado y traído incidente de la Patagonia, que en nuestros días desató una ola de injurias contra Sarmiento como en los de sus luchas ejemplares, y con esto vemos cuán vivo está su espíritu.

El libro es una reconstrucción de la vida de Sarmiento en base a una copiosa cantidad de materiales que Rojas ha ido acumulando y estudiando con precaución. Pareciera que esto fuera una circunstancia favorable, pero no es así. Los capítulos provocan interés, uno a uno —el interés que ofrece una obra histórica—, pero no se siente vivir un hombre entre esas páginas caudalosas.

Boswell, según Macaulay —el primero de los biógrafos—, como Homero es el primero de los poetas épicos, vivió para reunir materiales a lo vivo y escribir la vida de su admirado amigo; Zweig se introducía dentro de sus personajes y realizaba verdaderas creaciones artísticas como la vida de Fouché; Sarmiento creó un "Facundo" mítico que es el que vive con memorable grandeza en la conciencia argentina; Rojas no ha creado un ser que salga de las páginas de su libro como anda por nuestras calles y ciudades Facundo Quiroga. Ya en su época, Valentín Alsina encontró inexactitudes que Sarmiento no quiso enmendar, innumerables documentos prueban sus errores, y Octavio R. Amadeo se alborota cuando relata las investigaciones de David Peña. Pero si la historia es un tribunal de justicia póstuma, sus sentencias, como las de nuestros tribunales, se revocan o apelan; por ese camino los intentos justificatorios de David

Peña y del Dr. Ramón Cárcano han fracasado. El héroe de ellos es el general Quiroga, el de Sarmiento es "Facundo".

Uno de los capítulos en que habría que detenerse largamente es el que se refiere a "Facundo". Considerarlo como "una obra de pasajera polémica", según dice en la página 208 de su libro, es una ligereza imperdonable, pero este capítulo es jugoso por lo que Rojas dice y por lo que sugiere. Prestemos atención: "Los términos del problema que planteó Sarmiento se han invertido", y esto otro; "Por eso vengo diciendo hace años, sin ser comprendido, que el "Facundo" no es libro actual, porque la realidad argentina lo ha superado ya".

Al terminar el tercer capítulo del libro primero ("Facundo", págs. 92 y 93, Ed. Cultura Argentina), Sarmiento plantea expresamente la antítesis: "Civilización o Barbarie". Rojas dice que es un sofisma y esto es lo exacto, pero Sarmiento también lo entrevió así: "Había antes de 1810 en la República Argentina dos sociedades distintas, rivales e incompatibles: dos civilizaciones diversas: la una española, europea, civilizada, y la otra americana, casi indígena..." y más abajo: "Este fenómeno de organización social existía en 1810, existe aún modificado en muchos puntos...". Vale decir, que el propio Sarmiento atenúa la diferencia entre la ciudad y la campaña. Desde luego que Sarmiento se equivocó al ver la civilización en las ciudades y la barbarie en los campos. ¿De qué ciudades hablaba? Esto lo ha anotado Rojas. Sarmiento no nos dice que, siendo tal como eran las ciudades españolas, era natural que allí residiera, más que en los campos, el espíritu de la colonia y por lo tanto de la contra-revolución. Rojas lo sugiere. La antítesis no funcionaba con respecto a Rosas, que no era un gaucho bárbaro, sino un estanciero que estuvo en contra de la Revolución. Buenos Aires seguía siendo española, la ciudad virreinal. ¿Cómo pretendía Sarmiento que educara a Rosas y que lo contuviese en sus desbordes? En Buenos Aires ya estaba la contra-revolución y Rosas se sentó cómodamente en el Fuerte, continuando el Virreynato y destruyendo la obra revolucionaria de Rivadavia. Y como España ya no tenía mando, Rosas trabó una amistad sospechosa: la de Inglaterra. La contra-revolución continuaba.

Cuando Rojas dice "la ciudad", traducimos: Buenos Aires. ¿No habrá llegado el momento de re-veer la ley de capitalización? ¿No habrá sido un grave error designar capital a la ciudad de los grandes intereses anti-argentinos?

Y a Rojas le preguntamos: ¿A Vd. nada le dicen estas palabras del capítulo "Presente y Porvenir", según usted el que menos se lee?: "Digo lo mismo con respecto a Inglaterra —habla Sarmiento de la política con Francia— cuya política en el Río de la Plata haría sospechar que tiene el secreto designio de debilitar, bajo el despotismo de Rosas, aquel espíritu que la rechazó en 1807...". Y luego estas preguntas: ¿Habremos de creer que Inglaterra desconoce hasta este punto sus intereses en América?" Sarmiento ¿por

Dios! ¿ha querido poner su mano poderosa para que no se levante en el Sur de América un estado como el que ella engendró en el Norte?

No ha envejecido el "Facundo", Dr. Rojas; le aseguramos que contiene muchas preguntas que no han sido contestadas aún.

Ezequiel Martínez Estrada, en su ensayo "La inmortalidad de Facundo" (Cuadernos Mexicanos), se ha ocupado de un tema análogo. Sus palabras han ilustrado nuestra glosa.

Nos referiremos al capítulo "Enjuiciamiento de España".

Sarmiento llegó a España en los días que la diplomacia europea había impuesto un marido a Isabel II. Era necesario conservar el equilibrio del Mediterráneo por medio de las alcobas regias, equilibrio que desde luego nadie ha conocido jamás. Aquella reina, aquel casamiento representaban la España oficial. Sarmiento, sin embargo, no escatimó burlas a España entera. ¿Qué diríamos si alguien va a España en nuestros días y en lugar de atacar solamente a Franco y a quienes lo sostienen, ataca también al pueblo español que lo padece? Es extraño que Sarmiento, siendo tan sagaz para descubrir la realidad bajo las formas cristalizadas, no haya advertido que España sufriría la misma tragedia que América, acaso con menores esperanzas. Pudo atacar a la España dinástica y teocrática —según Rojas es la única que ataca Sarmiento— y que representaban Isabel y Sor Patrocinio, pero atacó a todo lo español. No comprendió que España había sido estafada por los desaciertos políticos de los Habsburgos y Borbones empujados en una política continental contra los intereses del pueblo.

Según Rojas, él es el primero en advertir que Sarmiento miró con amor de cosa propia a la España republicana y popular (pág. 283). Las citas, salvo la del "Discurso de la Bandera", no prueban su afirmación. Tampoco Sarmiento habla mal de España como lo haría un español, según lo sostuvo Unamuno. ¿No dice con desdén: "El paisano español tiene todas las cualidades para ejercer el oficio de mendigo"? ("Viajes"). ¿No dice que la España moderna no tiene pintura sagrada ni profana a los pocos años de la muerte de Goya?

Sarmiento no tiene palabras de justicia para lo grande de España. Las que en su vejez le dirige a Castelar, o las que estampa en un álbum a requerimiento de un grupo de españoles, nada prueba contra su anti-españolismo. Sarmiento era, como se dice, hombre de una pieza y en las puntas de su dialéctica estaba la aversión a España y al catolicismo, aunque se haya confesado nieto de Sancho e hijo primogénito de la Iglesia.

Más para Rojas, Sarmiento es un cristiano tridentino. ¿Por qué no dice católico, simplemente? En la página 596 agrega: Era monoteísta, providencialista, cristiano". ¿Teme causar escándalo si estampa la palabra católico? Porque si nos atenemos a las citas que Rojas subraya, Sarmiento sería católico. Pero no nos asombre: las palabras en Rojas no tienen siempre el valor

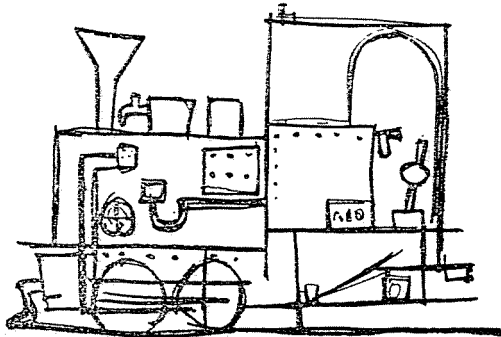
con que corren acuñadas. ¿No agrega acaso: "su temperamento era el de un místico"? El cristianismo dice: "Mi Reino no es de este mundo", y Sarmiento: "Lo que el pueblo quiere es bienestar aquí, riquezas". ¿Son éstas las palabras de un místico? Cuando enumera en qué consiste la civilización, escribe que es: "remover todos los obstáculos morales y materiales a la libre expansión de las fuerzas económicas". ¿Son palabras del Evangelio? Tuvo el dogma del progreso, sobre todo, y cuando algo lo obstaculizaba arremetía contra el obstáculo, como ocurrió en sus apasionadas polémicas contra el catolicismo, en su vejez, en lo que, como en tantas cosas, se pareció a Lisandro de la Torre. Agrega Rojas: "Sarmiento, por misterio de su espiritualidad, transfirió al plano de la realidad su sentimiento religioso. Concibió a la patria como un cuerpo místico" (pág. 597). ¿Es esto cristianismo?

A Sarmiento, innegablemente, le preocupó, el problema histórico, el político y el moral de la religión. A veces solía emplear el lenguaje sagrado, como puede haberlo hecho el Dr. Rojas,

inaugurando en este país la oratoria política de tono bíblico. Sarmiento no se ocupó de la vida sobrenatural que es esencia de lo religioso. A una naturaleza religiosa no le interesa el progreso porque sabe que no resuelve ni ayuda a resolver los problemas finales que se evaden del proceso terrestre. A Ricardo Rojas le contesto con las palabras con que Alejandro Korn elogió su "Cristo invisible": "Nuestro ciclo cultural se ha desarrollado a pesar del cristianismo". ("Obras", III).

La tarea de Sarmiento en la tierra fué otra y él la cumplió como ninguno. Fué "empujado por otro camino", como lo dijo Rojas y lo anotó. No lo aderecemos, no le limemos los defectos, no le agreguemos sentimientos que desearíamos que tuviese. Así como fué, lo admiramos, y el hecho de haberlo tenido entre nosotros, y que sus contemporáneos le hayan permitido realizar su obra de titán, terminará por causarnos orgullo.

Luis de Paola.



PROXIMO NUMERO, HOMENAJE A UNAMUNO, CON
INEDITOS DE MIGUEL DE UNAMUNO, PAUL
LANDSBERG Y JOSE BERGAMIN

Además "CLINAMEN" publicará las
siguientes colaboraciones especiales:

Le Corbusier: *Opiniones.*

Enrique Casal Chapí: *Paul Hindemith y la música después
del impresionismo.*

Sergio Bagú: *Origen de la reforma universitaria argentina.*

José Echeverry: *Hacia la espuma* (cuento).

Líber Falco: *Poemas.*

Washington Reyes Abadie: *Criterios de interpretación en
historia nacional y americana.*

FERIA DEL LIBRO

Todos los libros y más baratos

Av. 18 de Julio 1308 - Montevideo - Teléfono 84248

EDITORIAL LABOR S. A. ARGENTINA

(Sucursal en Uruguay)

MERCEDES 1125 TELEF. 44311 MONTEVIDEO

ARTE CIENCIAS LITERATURA

Colección "LABOR"

Biblioteca de iniciación cultural

CIENCIAS FILOSOFICAS

EDUCACION

CIENCIAS LITERARIAS

ARTES PLASTICAS

MUSICA

CIENCIAS HISTORICAS

GEOGRAFIA

CIENCIAS JURIDICAS

POLITICA

ECONOMIA

CIENCIAS NATURALES

CIENCIAS EXACTAS

Solicite Vd. condiciones para la adquisición de estas obras en cómodas
cuotas mensuales, llenando el cupón adjunto

NOMBRE

DIRECCION

LOCALIDAD

Villa Serrana S. A.

En las Sierras de Minas

A 142 kilómetros de Montevideo, los paisajes más pintorescos de la República

Están en venta las acciones preferidas de 500 pesos —pagaderas en 50 cuotas de 10 pesos— a cada una de las cuales corresponde un terreno de 500 metros cuadrados.

INFORMES Y VENTA DE ACCIONES

TREINTA Y TRES 1420, 2.º Piso, Esc. 12 - Teléfono 90827

F E S T E J E ! . . .

Pero . . . festeje bien

CON

Champagne "LANSON père et fils"
Cognac "CHEMINEAUD frères"
Sidra finísima "MARIPOSA"
Whisky Escocés "OLD SMUGGLER"
Whisky "CANADIAN CLUB"
Whisky "AMERICAN BOURBON DE LUXE"

Licores Holandeses "JANSEN", en botellas de fantasía;
"MARASCHINO DI ZARA", "TRIPLE SEC", "KUMMEL", "APRICOT BRANDY", "CREME DE MENTHE", "ADVOCAAT"

Chocolates Holandeses "RONDO"
Bombones Holandeses "CHOCARRE'S"

Galletitas Holandesas "PATRIA"
Ginebra Holandesa "PAJARITO"
Vermouth Francés "SICHEL"
Rum "SIEGERTS BOUQUET"
Coctails preparados "HIRAM WALKER"

Vinos Chilenos "SANTA RITA"
Coñac Español "COVADONGA"
Dry Gins "NELSON" e "HIRAM WALKER"
Ginger Ale "CANADA DRY"
Pasas en paquetes, sin semillas, "SUN MAID"

Pasas de higo, paquetes 1/4 kilo
Té Souchong "ALLADIN"

Cigarrillos: Egipcios, Rusos y Turcos "SOBRANIE"

UNICOS IMPORTADORES;

Castiglioni y Lucas-Calcraft

Calle Buenos Aires 424/430

Teléfonos: 8 42 22 y 8 42 23

MONTEVIDEO

CIFSA

18 de JULIO 1622

TELEFONOS: 4-30-80 y 4-83-33



DESDE 1940 AL SERVICIO DE LA CASA PROPIA

PIENSE EN EL FUTURO DE SUS
SERES PREDILECTOS y HAGALOS
BENEFICIARIOS EN UN

Seguro de vida

Banco de Seguros del Estado

Katia

UN PRODUCTO

lanas

TEO

LA MARCA CONSAGRADA



Revista editada por Estudiantes de la Facultad de
Humanidades y Ciencias de Montevideo - Uruguay.

Trabajos de

CANEL
DABOVE
DÍAZ
FABRE
FACAL
GIORDANO
GUALEYO RÍOS
IDEA
MEDINA VIDAL
PAOLA
RAMA A.
RAMA C. M.
ROJAS
ROMAINS
VIRASORO
VITALE