

# ALFAR



*A Julio  
Casal*  
*haci*  
*1922*

## S U M A R I O

Portada de Salvador Dalí - Poemas de Julio Supervielle - Rafael Alberti - José Bergamín - Humberto Zarrilli - Juvenal Ortiz Saralegui - Paul Eluard y Antonio Machado. - María, Teresa León por Sofía Arzarello. Dibujos de Ramón Gaya - Presencia de Rafael Alberti por Emilio Oribe - Reproducciones del V Salón Nacional: Arzadum, Cuneo, Berdía, De Simone. - Paul Eluard por Clotilde Luisi - Dibujos de Picasso y André Lhote - Reproducciones del pintor Pedro Figari: estudio de José M. Podestá. - Puerto, Oleo de Carlos Prevosti - Retrato de Antonio Machado por José Machado. Palabras de Julio J. Casal - Sonetos de Antonio Machado - Una novela rioplatense por Carlos Martínez Moreno - Libros: Notas de E. Dieste, Sara Rey Álvarez, Ortiz Saralegui, Julio Supervielle, H. Muiños, E. Lentini y Julio J. Casal.

# OBSEQUIOS CAFE "EL CHANA"

---

---

«**EL CHANA**» deseando retribuir el creciente favor del público, ha resuelto incluir VERDADE-ROS OBSEQUIOS en sus tarros de UN KILO neto.



==== Cada tarro de café  
«**EL CHANA**»

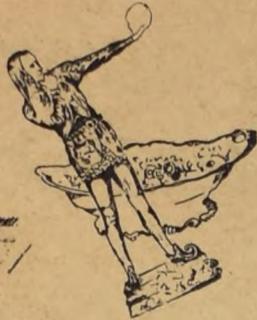
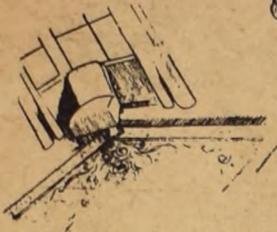
==== contiene 1.000 gramos ne-  
to de café, y un finísimo  
vaso como obsequio. =====

DEFIENDA SUS INTERESES; cuando compre  
un tarro de café, observe el peso declarado y compruébelo.

Sección Bazar

Sec. Tapicería

Sección Alfombras



Sección Artefactos Eléctricos



## PARA CONFORT DEL HOGAR

Compenetrados de la necesidad de una perfecta organización que facilite el amueblamiento y la decoración de su hogar, la Mueblería Caviglia dispone de todas las secciones necesarias para ello. En esta forma el alhajamiento de la casa queda resuelto con una visita a nuestras dependencias. En ellas encontrará desde el mueble de alta calidad, hasta el pequeño detalle que termine elegantemente una decoración y los demás implementos de confort necesarios en todas nuestras secciones, para mayor comodidad de nuestra clientela.

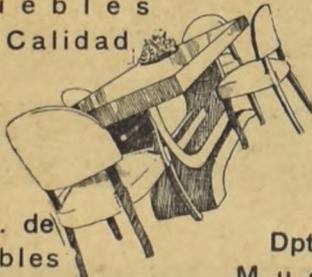
Sección Electricidad



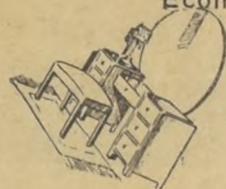
Sec. Papeles



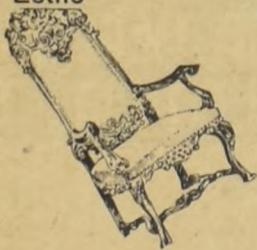
Dpto. de Muebles de Calidad



Dpto. de Muebles Económicos



Dpto. de Muebles de Estilo



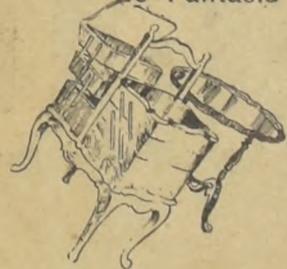
Dpto. de Muebles de Verano



Dpto. de Muebles para Oficina



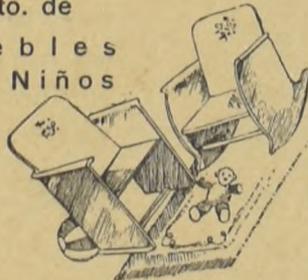
Muebles de Fantasía



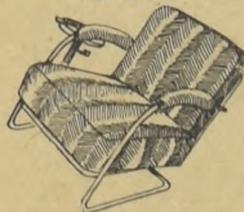
Sección Vent. Interior



Dpto. de Muebles para Niños



Dpto. de Muebles Metálicos



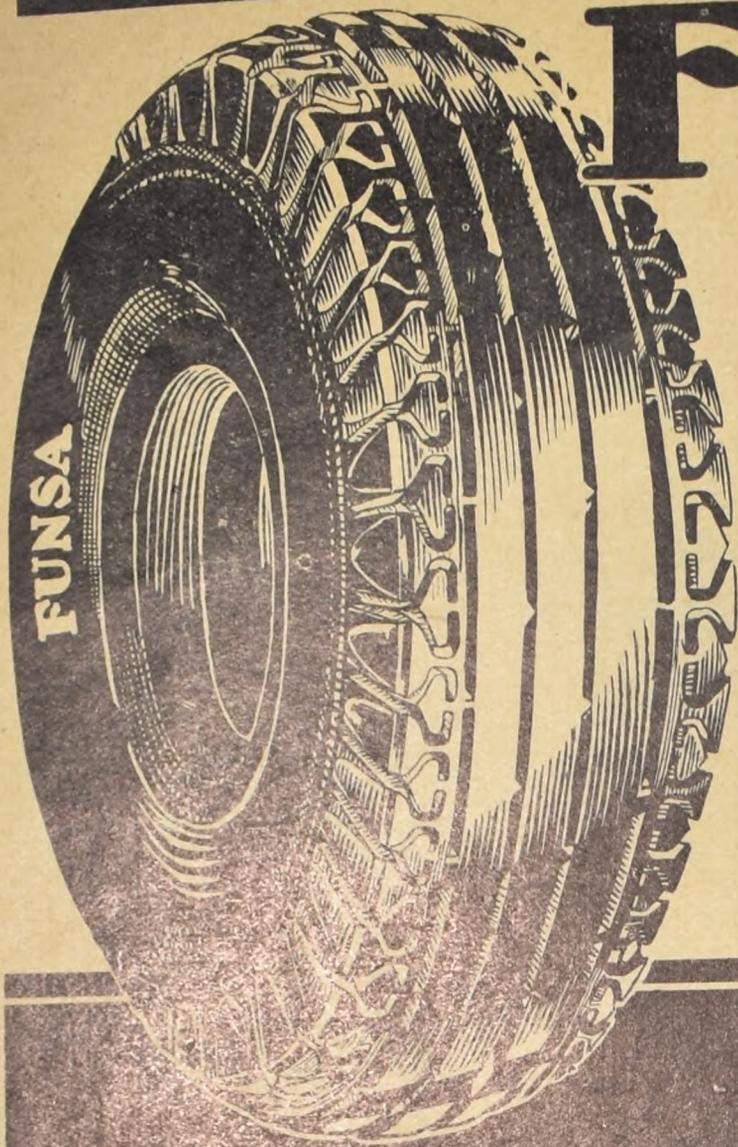
Sec. Proyectos y Decoraciones



# MUEBLERIA CAVIGLIA

25 de MAYO 569

U. T. E. 82621



# FUNSA

*El neumático nacional  
super-reforzado.*

**FABRICADOS PARA  
QUE — DUREN**

## C.A.U.S.A.

**COMPANÍA AERONAUTICA  
URUGUAYA S. A.**

### OFRECE:

Para los hombres de negocios y para las personas pudientes que aman la rapidez y el confort en sus desplazamientos, sus hidroaviones de la línea **MONTEVIDEO - BUENOS AIRES**

Para todos los bolsillos los mismos hidroaviones en la línea **COLONIA - BUENOS AIRES** en combinación con los ómnibus **EXPRESO DEL PLATA**.



**MONTEVIDEO: DIRECCION Y ADMINISTRACION**  
25 DE MAYO 418 • TEL. 8-28-24  
**COLONIA: AGENCIA "C. A. U. S. A."**  
TREINTA Y TRES 277 • TEL. 172

## Paisaje y Arte en Francia

También en la fértil NORMANDIA  
floreció el Renacimiento Francés. He  
aquí una bella manifestación:



FONTAINE HENRY - (Calvados)

LA FUENTE

*Confíe sus negocios*

---

AL BANCO DEL ESTADO

**EL BANCO DE LA REPUBLICA**

CONSTITUYE LA RED DE SERVICIOS BANCARIOS  
MAS COMPLETA QUE EXISTE EN EL PAIS. . . . .

ADEMAS DE LA CASA CENTRAL, MANTIENE

SEIS AGENCIAS EN LA CAPITAL

LA CAJA NACIONAL DE AHORROS Y DESCUEN-  
TOS Y CINCUENTA SUCURSALES EN LOS  
DEPARTAMENTOS. — — — — —

Administra también el Mercado de Frutos  
y los Graneros Oficiales

# **Parque Hotel**

## **Casino Municipal**

**Abierto todo el año**

Departamentos y Habitaciones  
con uno y dos baños con el  
máximo de confort moderno.

**COCINA DE PRIMER ORDEN**

**Teléfono 47111**

# Banco Comercial

MONTEVIDEO

Fundado en el año 1857

---

El más antiguo del Río de la Plata

Casa Central: Cerrito 400

Agencia Aguada: Rondeau, 1918

Agencia Cordón: Constituyente, 1450 esq. Médanos.

Sucursales en Mercedes, Paysandú y Salto

## Obras de J. Krishnamurti

---

Conferencias 1936. — Conferencias en Chile. — Conferencias en México. — Conferencias en Uruguay. — Conferencias en Argentina. — Conferencias en Nueva York. — Conferencias en Ojai. — Conferencias en Auckland. — El Reino de la Felicidad. — Experiencia y Conducta. — El Amigo Inmortal. — Fragmentos de Conferencias. — El Problema Social y Humano. — Disolución de la Orden de la Estrella.

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

## Dr. Héctor Laguardia

MEDICO CIRUJANO - DENTISTA

PROFESOR DE CLINICA

QUIRURGICA Y SEMIOLOGIA,  
OTORINOLARINGOLOGIA,  
RAYOS X

YI, 1290 - Telf. 84-6-38

## Frangella

---

---

Hnos.

### Fotos

Bartolomé Mitre 1323

## BERTONI Hnos.

---

Productos Porcinos  
Conservas Alimenticias

RAFFO, 445

Montevideo

## Libros Uruguayos

CANTO, por Sara de Ibáñez .....	\$ 2.—
SOBRE LOS PROBLEMAS SOCIALES, por Carlos Vaz Ferreira "	2.50
FERMENTARIO, por Carlos Vaz Ferreira .....	" 3.—
LA ACTUAL CRISIS DEL MUNDO DESDE EL PUNTO DE VISTA RACIAL, por Carlos Vaz Ferreira .....	" 1.25
TESEO. LOS PROBLEMAS DEL ARTE, por Eduardo Dieste "	3.—
LA DESCONOCIDA DEL SENA, por Jules Supervielle .....	" 3.—

## La Pajarita de Papel

LA METAMORFOSIS, por Franz Kafka .....	\$ 2.50
EN LA BAHIA, por Katherine Mansfield .....	" 3.—
LA MUERTE DEL PEQUEÑO BURGUES, por Franz Werfel ..	" 3.—
GAS. UN DIA DE OCTUBRE. DE LA MAÑANA A LA ME- DIA NOCHE, por Georg Kaiser .....	" 3.—
LA MUJER QUE SE FUE A CABALLO, pro D. H. Lawrence "	3.—
POLITICA DEL ESPIRITU, por Paul Valéry .....	" 3.50
DIALOGOS EN EL LIMBO, por George Santayana .....	" 3.50
EL DIARIO DE MALTE LAURIDS BRIGGE, por Rainer Ma- ría Rilke .....	" 3.50
EL LIBRO DE CRISTOBAL COLON, por Paul Claudel .....	" 3.—
CANTO A MI MISMO, por Walt Whitman .....	" 3.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131 - Buenos Aires

# ALFAR

A Ñ O X X — M O N T E V I D E O 1 9 4 2 — N . ° 8 0

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

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

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

## S U M A R I O

Portada de Salvador Dalí.  
Rencontre, Jules Supervielle.  
María Teresa León, por Sofía Arzarello, Dibujo de Ramón Gaya.  
Reproducciones del V Salón Nacional de Bellas Artes: Arzadum, Cúneo, Berdía, De Simone.  
Europa y el Caracol, por José Bergamín.  
Remontando los Ríos, Rafael Alberti.  
Presencia de Rafael Alberti, por Emilio Oribe.  
Dibujo de Ramón Gaya.  
Puerto, Carlos Prevosti.  
Paul Eluard, por Clotilde Luisi.  
Dibujo de Picasso.

Poemas de Paul Eluard.  
Dibujo de André Lhote.  
Cántico de la Isla Sin Mar, Humberto Zarrilli.  
El Pintor Pedro Figari, por José M. Podestá.  
Reproducciones de Figari.  
Poema de Juvenal Ortiz Saralegui.  
Retrato de Antonio Machado, por José Machado.  
Palabras de Julio J. Casal.  
Sonetos de Antonio Machado.  
Una novela Ríoplatense, por Carlos Martínez Moreno.  
Libros: Notas de Eduardo Dieste, Sara Rey Álvarez, Juvenal Ortiz Saralegui, Jules Supervielle, Héctor H. Muiños, Enrique Lentini y Julio J. Casal.

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



R E N C O N T R E

Entourés de chandelles  
Dont la flamme est fidèle  
A notre chuchotis,  
Nous allons aux nouvelles  
Au milieu de la nuit.  
Tous les couloirs sont vides  
Et les dortoirs aussi  
Et seules les étoiles  
Collent à nos fenêtres  
Comme de vieux espoirs  
Toujours prêts à renaître  
Et qui de leurs yeux fous  
Ne peuvent rien pour nous.  
Mais une voix s'élance,  
Fruit mûr d'un long silence:  
«Je te passe une étoile,  
Eteins cette chandelle,  
Donne-moi ce hibou  
Contre cette hirondelle  
Qui fait lever le jour.  
Je change tes yeux gris

Dans une autre lumière  
Pour qu'il te soit permis  
De voir la terre entière  
Et de mieux la juger.  
Je te donne un poisson  
Qui n'a pas besoin d'eau,  
Toujours il ressuscite  
Si on l'aime assez vite  
Pour qu'il se donne entier,  
Prends ce vivant objet  
Et pour mieux t'en servir  
Protège-toi les mains  
De ces gants acérés  
Qui forcent le destin.»  
Alors la voix se tut,  
Tout redevint l'impasse  
Où plus rien ne se passe  
Qui ne soit attendu.  
Et dans nos froides chambres,  
Soufflant sur nos bougies,  
Nous creusâmes ensemble  
Nos fosses pour la nuit.



D I B U J O   D E   R A M O N   G A Y A

## M A R Í A   T E R E S A   L E Ó N

Hube de sobreponerme para salir de la mudez, ante esta estructura de almendras sutiles y estas punzantes luces en que nos absorbe sin prevenimos, la radiante belleza española de María Teresa León.

Que sería de nosotros privados de la divinidad de lo español si no tuviéramos a la vista, de tanto en tanto, a delegados del porte de María Teresa León y de Rafael Alberti que se acercaran a refrescarnos la herida, a desvelarnos, a fortificarnos con desvelo.

De España nos ha venido siempre la verdadera fuerza, la humana. Y nos sigue llegando en cada voz suya peregrina. Cada vez nos reconocemos más en esta voz. Y en María Teresa León recibimos lo que para nosotros es más vital, fantástico y verdadero a un tiempo mismo, más completo que pudiera serlo su gran significación personal, la presencia femenina —y por eso unánime— y ejemplarísima de un pueblo.

El que yo sea mujer no me priva saber y publicar que así como el trigo bien hinchado y espumoso de albura denuncia la calidad del surco, allí donde hay hombres que hacen de su hombría gloria universal hemos de buscar como en la infra-estructura de la espiga, una feminidad pródiga, y agresiva como la que tenemos esta noche ante nosotros, que pone en riesgo de humillación a toda mujer que todavía no pueda mirarse en ella como en un espejo.

Si leemos o escuchamos a María Teresa León, nos convencemos de que está saturada de la lengua que escribe y habla, lengua que golpea implacable sobre nosotros ordenándonos imperativamente: creced; más no como los árboles hasta fijada altura; sino como la luz, en mar desmedido que no teme —ni puede— acabarse. Es en esta lengua que María Teresa León y todos los desterrados de la península hispana siembran el divino acento español, o sea la soberanía popular de la libertad.

Mientras España arqueaba su dorso gigantesco, cercada de lobos, y su sangre volando en cantidad espantosa iba prematura a juntarse a la tierra, la mujer española habla un español nuevo, tan maduro que en vez de un hecho natural pareció asunto de milagro. Se había la española librado del temor en que estaba encantada. Lo digo con orgullo de mujer —que lo tengo y muy encendido— si el hombre escaló en España tal cima heroica fué porque la mujer lo inspiraba; y no como inspirara al Cid Campeador, con recatos sumisos, esta mujer española de la cual me enorgullezco, miraba ya con esa mirada toda abierta a la cual el hombre jamás podrá desobedecer. Ya no estaba la mujer encastillada en el corazón del hombre únicamente; sino que plantada en el aire peligroso del mundo, le dictaba lo que había que hacer y lo que había de ser deshecho. Siendo la mujer fuer-

za del hombre, este llegó inesperadamente a donde todos hemos visto, a lo prodigioso descomunadamente.

Y porque nosotros hemos hecho al paso que en España la revolución de los valores y de las costumbres desvirtuadas, María Teresa León nos importa más que como misterio desbordante, como representante de una colectividad de humanidad divina.

Vosotros habéis tenido a María Teresa más cerca; yo, no he podido, pues espiar como hubiera deseado, los secretos de su silencio y los planos íntimos de su belleza. Le supone innómar compuertas, laberintos y bodegas de angustia. Ella ha de disponer sin duda, de usinas donde hacer con estilo perfecto, semejante al de la tierra de los más diversos cadáveres, las venas azules del petróleo y la frente ónica de las flores. Pues María Teresa tiene ese hechicero arte de vivir, de rango españolísimo que es arte de morir. Y así deja de ser inexplicable que habiendo caído Espa-

ña al fondo del horror y viéndola cada vez con el espíritu más hambriento sobre los huesos pelados, extraiga María Teresa esta alegría que nos obliga a ponernos a su altura. Alegría que no miente ni se miente a sí misma. Alegría forjada a voluntad, por un deseo todopoderoso.

Tiene el don intransferible de estando vencida no sentirse vencida. Al español le debemos este aporte mágico singularmente patético en su lengua: el despego por lo que ya es y, la pasión y la batalla por lo que todavía no es. Otros han descubierto el vino; inventado la rueda, ideado dioses o domesticado el fuego. Alguien había de enseñarnos a vivir y triunfar de la muerte y esto lo hizo España. Por eso tú María Teresa ofreces al que te mira el movimiento del color rojo que acelera el pulso de la visión, fuerza y finura exactas de España, yo las saludo en ti y de ti las tomo ávidamente.

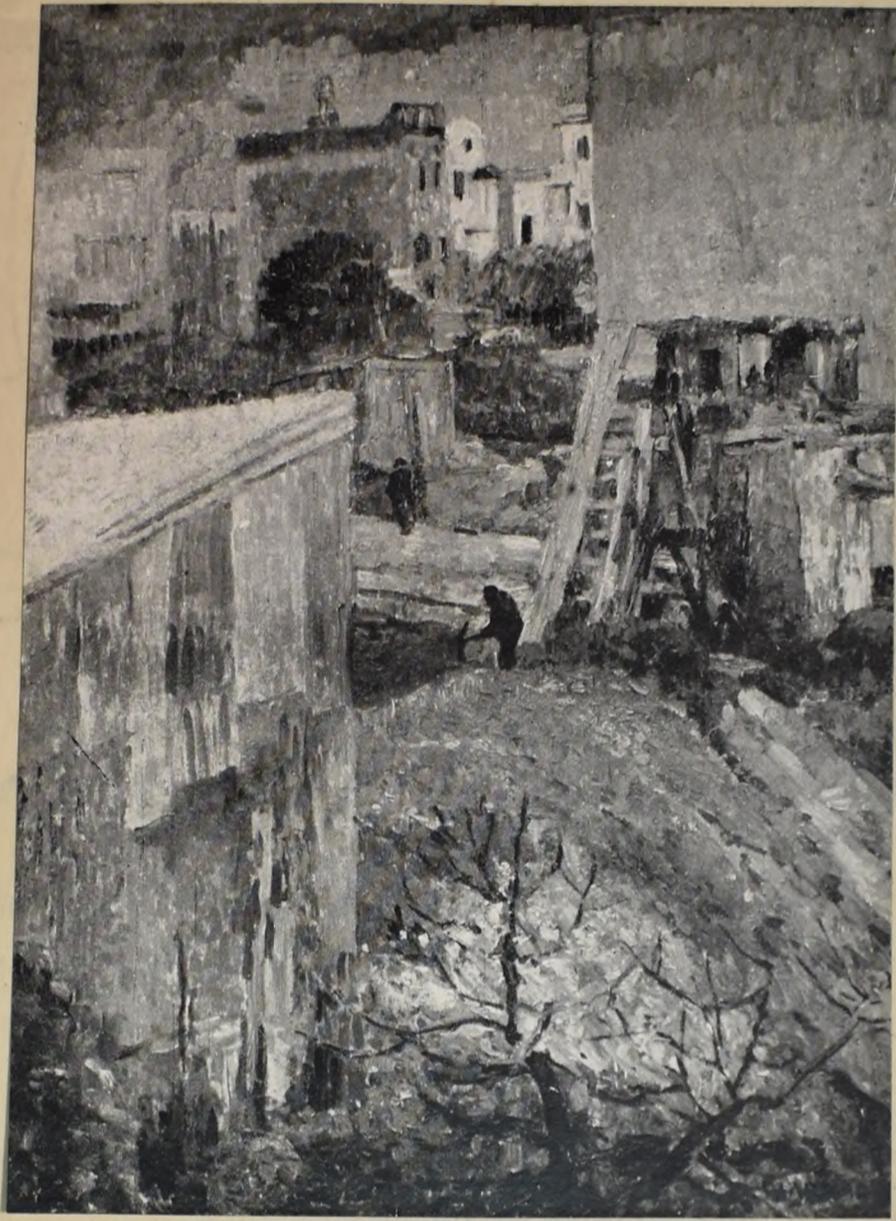
## S O F Í A A R Z A R E L L O



La estancia de los Sergios

Primer premio V Salón Nacional

José Cúneo



Invierno Gran Premio V Salón Nacional C. de Arzadum



# E U R O P A Y E L C A R A C O L

A Rafael Alberti

(París, Sep. 1938).

## I

Huyendo de la paz marchóse Europa,  
quien, por no darnos crédito a los ojos,  
no quiso compartir nuestros enojos  
ni con nadar, ni con guardar la ropa.

No se movilizara tanta tropa  
sino como muestrario de despojos  
para enseñarnos negros, luego rojos,  
entre dientes, serrines de garlopa.

Ayer fué paz; mañana será guerra.  
Yace inerte la más desbaratada  
voluntad de vencer que hombre tuviera.

Paz sepulcral enlutará la tierra,  
muerta de miedo de morir matada;  
quien no la vió venir, no lo creyera.

## II

El susceptible caracol baboso  
tendió sus blandos cuernos hacia el cielo,  
para ofrecer excesos de su celo  
al sol que más caliente generoso.

No toca con su afán presuntuoso  
a la aurora que enciende su desvelo  
sino porque sospecha su recelo  
contactos de enemigo pegajoso.

Saltó del lomo de su toro fuerte,  
Europa, por montar el garabato  
de caracoleantes cuernecillos  
que la raptara de una paz de muerte;  
y halló que como premio a su arrebatado  
sangraba el sol los campos amarillos.

### III

Cuando Europa, el precioso cargamento  
de su desnudo cuerpo arrebatado,  
puso, con el cabello desatado,  
a lomos del cornúpeto violento,  
vistió de luz su cabellera el viento,  
y el mugido espumoso del astado  
tronó, por la del mar acompañado,  
la voz del amoroso vencimiento.

No por morir, por renacer de gloria  
fué el traspasar la mar aventurera  
con ímpetu de lucha sobrehumana.

Tal contará la fama su memoria:  
derrotero de amor que mereciera  
la paz de ayer, la guerra de mañana.

### IV

Señor Don Caracol, pues sóis cornudo,  
no presumáis de robador de Europa;  
que no es de toro todo lo que topa  
con un amor tan tierno como crudo.

Aunque os endurezcáis por lo menudo  
dentro de casa, con tan poca ropa  
andáis, que os prendería como estopa  
el soplo de un amor tan al desnudo.

No perezcáis quemado por tal fuego  
que oscurece el del sol de vuestra busca  
para mataros con desdenes luego.

Pensad que la pasión que tanto ofusca  
cuando comienza por dejaros ciego  
será para advertiros que os chamusca.

México 1942.

# RE M O N T A N D O   L O S   R I O S

## I

PARA ti, niña Aitana.  
remontando los ríos,  
este ramo de agua.

De agua dulce, ramito,  
que no de agua salada.

Agua de azúcar, ramo,  
ramito, que no amarga.

Remontando los ríos...

## II

CIERRO los ojos...

Pasan

los ríos por mi cara.

Los ojos...

Son los ríos...

Son los ojos...

¿Quién canta,  
quién se ríe, quién grita,  
quién llora?

Se desatan

los ríos...

De mis ojos  
vuela, alegre, una barca.

(Adiós, ramo, ramito.  
Para ti toda el agua).

Remontando los ríos...

## III

HAY ríos que son toros:  
toros azules, granas,  
tristes toros de barro,  
toros verdes de algas.

Por los toros azules

el viento se hace largas  
colgaduras de sauces;  
relumbre, por los granas;  
por los de barro, sombra,  
y por los verdes, agua.

(Sube y baja, ramito,  
por los verdes de agua).

Remontando los ríos...

## IV

...Y así como son toros,  
los hay que son rizadas  
ovejas, que son tiernos  
corderos que resbalan  
hacia los grandes ríos  
sus diminutas aguas.

Por los ríos ovejas  
el viento se hace alas  
clarísimas de arcángeles,  
vilanos de la lana.

(Adiós, ramo florido  
de vilanos de lana).

Remontando los ríos...

## V

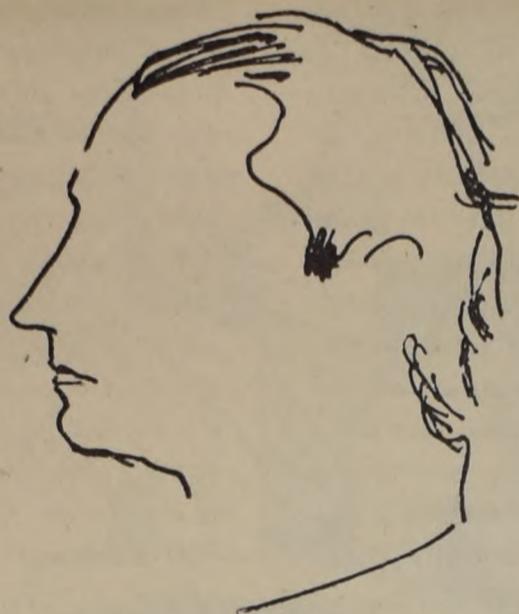
RIOS caballos, ríos  
de colas levantadas,  
ríos ciegos, a tumbos,  
heridos por las ramas.

¿Quién los doma, ramito?  
Mi ramo, ¿quién los para?

¡A la doma del río!  
¡A la doma del agua!

(Duerme en caballo dulce...  
Ya no galopa el agua).

Remontando los ríos...



DIBUJO DE RAMON GAYA

## PRESENCIA DE RAFAEL ALBERTI

Os presento, en el acto arduo y convencional de estilo en estas ceremonias, al gran poeta español Rafael Alberti.

Comprendo mi fragilidad en este instante, mi paradoja inevitable. Sé bien: es como presentar al desnudo elemento de la belleza natural; la espiga de trigo, el diamante, la estrella, la ola de mar, que por sí solo imponen su existencia y su razón de permanecer, moverse o morir.

Pero hay que cumplir: porque esta personalidad trasciende en hombría tanto como en creación libre y poderosa, y su ademán lírico se levanta sobre un impulso enfurecido de acción y sufrimiento que aún no es de la muerta historia.

El hecho de que tengamos la oportunidad de oírlo esta noche, tiene por causa el cumplimiento de una altísima faena cumplida de acuerdo con su raza y sus ideas, de suerte que sobre la arboladura de lo que pueda decirnos, brillará la importancia de los actos que lo convirtieron en nuestro huésped tanto como en paladín fraterno de muchos jóvenes.

Pero entremos en su obra.

Antonio Machado, en su carta a David Vigodsky de 1936 caracterizó así a Alberti: «García Lorca era uno de los dos grandes poetas andaluces de hoy. El otro es Rafael Al-

berti. Ambos, a mi juicio, se complementaban como expresión de los aspectos de la patria andaluza: la oriental y la atlántica. Alberti, hijo de un *finis terrae*, la planicie gaditana, donde el paisaje se borra, y se acentúa el perfil humano sobre un fondo de mar y de salinas, es un poeta más universal, pero no menos, a su manera, andaluz».

Jiménez definió tempranamente así su obra: «Poesía popular, pero sin acarreo fácil; personalísima; de tradición española pero sin retorno innecesario; nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima»...

Tal es la forma como coincidieron los dos más grandes maestros de la lírica española, intentando apresar este lirismo en formación, como un rostro de luz viviente, encerrándolo en variados conceptos.

Pero no hay que olvidar que la obra siempre en marcha, gusta sobrepasar las determinaciones que le hacen sus contemporáneos y realiza con éxito ante los juicios, casi siempre cuando va a perdurar, lo que alguien llamó «la noble estratagema de la fuga».

Dos ejemplos de tarea crítica se denuncian en esas tentativas de interpretación. Machado emplea el rodeo, lo indirecto, la alusión a lo andaluz, y dentro de esto a lo mediterráneo y a lo atlántico. Hay que comprender

esas claves elementales previamente. Jiménez se enfrenta con la poesía en sí, y trata de ajustarla en la zona de la tradición hispánica pero tiene que multiplicar los epítetos, las precisiones y las diferencias. Después la obra de Alberti ha proseguido su inmanente impulso a través de los acontecimientos y penetrando en el estío floral y frutal, de donde resulta que actualmente posee otros inesperados caracteres que complementan las ubicaciones primarias. Concretamente, una parte de la creación de este poeta, y que abarca los poemas escritos en Centro América y posteriores, defiende un sentido de lo lírico moderno que denominaríamos el hermetismo de la dispersión para oponerlo al otro célebre: hermetismo de la concentración. Hay una música así y una plástica, como en Picasso, y una prosa como la de Kafka y un pensamiento como el de Chestov; lo bello y la idea parecen querer perdurar afanándose en una dialéctica de la dispersión. Pero ya se sabe bien que el poeta debe elegir sencillamente una línea vital definida. Al decir vital, incluimos lo espiritual, lo pensante, lo inmortal o lo que trasciende sobre la estatua del individuo. Eso sí, lo imprescindible es que la línea sea definida; que arranque del limo de la personalidad, o que descienda de la espiga de las ideas; lo importante es eso; y que transcurra luego a través de la expresión única para cada obra y se establezca en las formas musicales, pensantes o verbales, que en el tiempo concuerdan con las voces permanentes. Aunque no sea claro el mensaje, aunque las dificultades levanten brumas mientras el poeta vive, lo esencial está ahí; sólo perdura lo que le da desde el principio como algo de finido o diferenciado.

Y se sabe también que hay momentos en que el halago de lo sensorial, alcanza en poesía estructuras y categorías de exquisitez, lujo, colorido y persistencia de minerales, y que es meritísima misión del poeta convertir el movimiento y la intensidad que tienden a caer, en adornos y primores que resisten el embate de un azadón de olvido.

También, como hombre, este autor afirma un pensamiento que predomina en el mundo contemporáneo, y que se vuelve sobre sus poemas, y que parece destinado a conmover pro-

fundamente el árbol de la lírica: y es este: *Es deseable que la vida de los verdaderos poetas, sea algo más que la vida de la poesía que hacen.* Ese algo más es lo terrible: lo impuro, lo beligerante, lo heroico; lo que separa altera y a veces destruye al poeta.

Pero ahora podemos notar que la universalidad del canto de Alberti se afirma bien sobre la consecuente afinidad con el pueblo que lo vió nacer en el sur de España. Una ola de tiempo lleno de acontecimientos lo levanta, pero no lo desvincula de su esencial modo de ser: Alberti, desde «*Marinero en Tierra*» hasta sus más recientes poemas de «*Entre el clavel y la espada*», en donde las circunstancias le provocan una poesía que roza el dolor y la muerte, señala una multiplicidad en la cual el universo vuela un misterio renovado y dinámico, que él devuelve en poesía musical, rápida, brillante, audaz... Lo que resulta de una síntesis de todo esto es una movilidad, una ligereza, un ritmo precioso y desconocido en nuestra lírica moderna. Sobre esta vivacidad de imágenes y fuegos, la antigua sabiduría renacentista se armoniza con el destino andaluz y el sabio lucimiento de un Gil Vicente; tal resplandece uno de los módulos dominantes en Alberti, que prediga además el vigor orgánico de su canto a través de una distribución de libres aplicaciones en la métrica.

Una poesía, en fin, que, en sus detalles, aunque desconcierte y desoriente con sus juegos y desequilibrios, manteniéndose intacta merced a la gracia y al signo de un estremecimiento despierto y fino que es su escudo y su traición, debido a esa dinámica fronteriza con el misterio.

Pero... el poeta debe hablar ahora. Os lo entrego, trasmitiéndole la admiración y el cariño de nuestro pueblo, que cree ver en él lo que Shelley consideraba propio de todo creador en poesía: «ser el espejo de las gigantes sombras que el futuro acumula sobre el presente.»

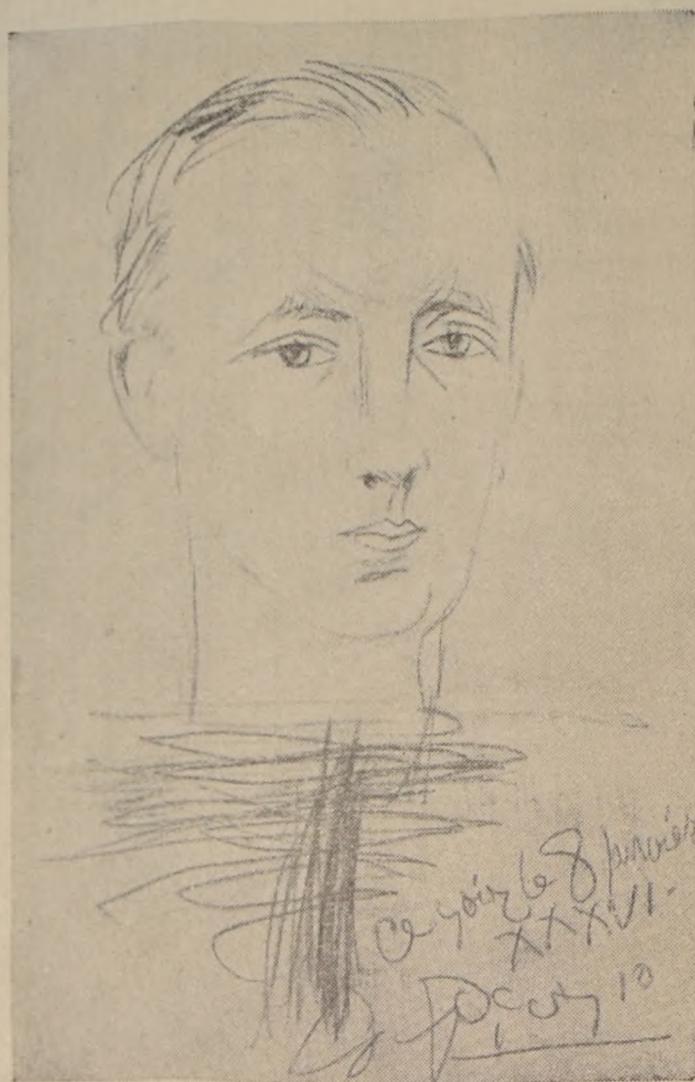
En efecto, tanto como la perspectiva de una poesía del porvenir que se abre ante él como un flexible espadón de luz, se distingue también un modo de futura convivencia humana dentro de la sacra armonía entre las criaturas heroicas.



Puerto

Premio Salón Municipal

Carlos Prevosti



PAUL ELUARD

POR PICASSO

## P A U L E L U A R D

Paul Eluard, el poeta surrealista, que alcanza en sus poemas un tan alto grado de subjetividad, no puede ser medido con las comunes medidas materiales, ni puede ser comprendido a través de la lógica corriente. Para quien intente razonar los versos de Eluard aplicándoles la división rigurosa del juicio, la expresión afirmativa o negativa o demostrativa, todo aquello en fin con que el inteligir científico analiza y desmenuza el mundo, construye o destruye la arquitectura numérica y segura de nuestros procesos mentales, esos versos no tienen sentido. La lógica aristotélica nada tiene que ver con ellos. Para quien los analice con intención gramatical,

buscándoles sujetos y objetos entre los cuales establecer nexos verbales de acción o de existencia, esos versos son absurdos. Y más aún lo son para quien los considere con espíritu de retórico, en procura de las tradicionales formas, de las rimas de repetida resonancia o de las medidas de secuencia fija y preestablecida.

Fácil cosa resulta, se ha dicho, escribir poemas sin pies ni cabeza, lo mismo que se ha dicho también de la pintura surrealista, de tan desordenada y desmenuzada apariencia. Y sin embargo, para realizar todo eso es menester haber recorrido un largo y penoso camino. Aquellos que pretenden «estar

de vuelta» sin haberlo andado nunca no han hecho sino cosas por demás endebles, de una infantilidad pobre e ingenua.

Pero tampoco bastan la disciplina previa y la experiencia. Esta obra no es el resultado de una marcha de ida y vuelta, así, a secas, que todos, más o menos pueden realizar en el tiempo. Es cuestión de doblar el tiempo y el espacio: que el camino de la poesía no es el de una pista con dos hitos de virada, uno en cada extremo. No es un ir y volver para echar a andar de nuevo.

Hay, sí, que recorrer esa pista una y cien veces, pues en cada vuelta anotaremos algo nuevo. Pero eso no basta. Acaso baste a un arte de paciencia y de imitación, impersonal y deficiente. Pero no al arte y la poesía eluardiana. Ni quiero tampoco explicar, que «eso» no se explica. Apenas si estoy contando algo de lo que pasa en torno al poeta.

Se ha repetido mucho que Eluard es freudiano. A mí no me agradan las clasificaciones, porque creo que cada artista es una individualidad y un como centro de sistema estelar y cosmogónico completo. Pero si se quiere anotar una particularidad de la poesía eluardiana, puede decirse que en ella el elemento onírico es frecuente. Véase este poema como ejemplo:

#### HACIA MEDIANOCHE

Puertas que se abren y ventanas que se re-  
| velan  
Un fuego silencioso se enciende y me des-  
| lumbr  
Todo se decide y yo encuentro  
Criaturas que no he querido.  
He aquí al idiota que recibía cartas del ex-  
| tranjero  
He aquí el precioso anillo que él creía de plata  
He aquí la mujer habladora de cabellos blan-  
| cos  
He aquí la muchacha inmaterial  
Incompleta y fea bañada de noche y de mi-  
| seria  
Pintada de malvas y de hierbas absurdas  
Su desnudez, su castidad sensibles desde cual-  
| quier parte  
He aquí el mar y los barcos sobre las mesas  
| de juego  
Un hombre libre otro hombre libre y es el  
| mismo

Animales furiosos ante el miedo disfrazados  
| de barro  
Muertos prisioneros locos todos los ausentes  
Pero tú ¿Por qué no estás aquí para desper-  
| tarme?

No hay puntuación ni ordenación retórica ni intelección lógica. ¿Qué tendrían que hacer aquí? Nada de todo eso existe en el sueño.

Decía que Eluard ha andado muchas veces aquellos caminos de ida y de retorno, que había hecho su giro de la pista experimental con toda la frecuencia con que un ser inteligente puede hacerlo. Mas con eso, y con cien veces más, nunca habría sido capaz de escribir sus poemas si sólo eso hubiera hecho. Porque eso no basta, ya que es únicamente un medio de cosechar sugerencias que vienen de otros. Eso solo hacen aquellos que piensan en letras impresas. Y no es tal el caso de Eluard aunque haya recorrido, de ida y vuelta, muchos caminos y muchos libros.

Ese algo más que tiene, es, justamente, lo que resulta tan difícil definir o explicar. Es su riqueza propia y es la materia con que está hecho su mundo. Es la sustancia de su planeta, de su sistema estelar. Podría tal vez hablarse de su vasto poder de sugestión. Tal vez. Pero eso son palabras, nada más. También tiene Rilke un vasto poder de sugestión: y no es lo mismo. Y Maeterlinck: y no es lo mismo. Y otros: y no es lo mismo.

Hay que leer sus poemas más que tratar de explicarlos. Hay que dejarse penetrar por ellos y hay que embeberse en ellos, si se puede. Y si no se puede, abandonar el libro. Hay que lograr que el estado de gracia del poeta nos posea penetrando en nosotros por esas escondidas vías que no son las del ordenado y riguroso razonar de nuestra vigilia.

Podría añadir también que Eluard es un poeta del amor. No del amor religioso, ni del de la Mujer, ni del de las mujeres, ni del que exalta, o que llora, o que injuria. Del Amor, simplemente, y escrito así, con mayúscula. El que alienta en nuestro más entrañable y recóndito subsuelo y baña, como una agua primordial y nutricia, cada una de nuestra células y cada uno de nuestros pensamientos. Ese que hemos maniatado para que no se mueva y amordazado para que no grite y disfrazado para no verle la verdadera cara y desconocido y negado a toda hora para que deje vivir en paz a los pálidos fantasmas que han creado nuestros absurdos

modos de convivencia. Pero que no está muerto, ¿cómo podría, si él es la esencia de nuestra vida misma? Está escondido en nuestras oscuras cavernas y se libera y sale de noche, como los hombres fuera de la ley, a robar su alimento al sueño.

Eluard es el poeta de ese amor que despierta cuando duermen los otros seres fabricados por nuestra lógica, por nuestras costumbres, por nuestros intereses, por nuestra vanidad, por nuestra hipocresía, por toda esa superestructura que llamamos civilización y que ha levantado un denso andamiaje en torno de nuestra escondida personalidad, ocultando y desfigurando su verdad esencial y sustantiva.

Los primeros libros de Eluard coinciden con aquella época de post guerra en que el cubismo —detenido en medio de su camino por la gran catástrofe— reanudó su marcha y las artes plásticas, lo mismo que la literatura, proliferaron en variadísimas modalidades y escuelas; todas diferentes, todas más o menos originales, pero todas encadenadas por un elemento común: el desligamiento de la realidad objetiva e inmediata. Entre el primitivo cubismo, todo orden y medida, y el expresionismo o el surrealismo o el ultraísmo literario, media la distancia que puede ir del clasicismo a la anarquía. Pero esas escuelas, y sus nuevas formas derivadas, tienen de común la búsqueda, afanosa a veces, de una evasión de la realidad que da como resultado (ya que de la realidad, inviolable cárcel, nadie puede escapar enteramente) un cambio total de perspectiva, una tan nueva ubicación de intenciones y de puntos de vista, que esa realidad se nos aparece como irreal, diversa y absurda, y se nos hace irreconocible en sus nuevas insospechadas dimensiones.

Para innumerables lectores todo esto ha seguido siempre siendo grimorio puro, a veces manifestación indudable de locura, a veces deliberado propósito de escándalo y burla a sangre fría.

No fué mucho lo que, en labor clarificadora y orientadora, pudo hacer la divulgación —no siempre del todo responsable— de las teorías psicanalistas; ni fué mucho lo que pudieron hacer el cine o el teatro pese a su adecuación —en el caso del cine sobre todo— para dar vida visible y audible a ese mundo secreto y desconocido; ni tampoco los escrito-

res que, como James Joyce, aplicaron una prolija lupa al análisis de la semiconciencia. Yo recuerdo perfectamente la incompreensión y el desconcierto que acompañaron en toda su breve vida teatral a aquella bella pieza de Neveux «Julietta o la clave de los sueños» estrenada en París allá por los comienzos del año 30. Y recuerdo el mismo desconcierto, y también la violenta actitud agresiva, encrepándose en torno de algunos ensayos de cine superrealista, acerca de los cuales es fuerza reconocer que, junto a ciertos valores serios, abundaban meros alardes inconoclastas y propósitos escandalizadores.

Así es que todo ese ancho territorio ha seguido siendo frecuentado por no muy abundantes viajeros. Y así es que el elemento onírico, el ensueño, el juego de la fantasía, escapan a la percepción habitual de las gentes.

Para la mayoría de los hombres toda la vida que se remueve fuera del estrecho haz de luz que ilumina su conciencia, es por completo desconocida y por completo desdeñada todo lo que no entra en el rodaje no muy complejo de su cotidiano inteligir.

Sin embargo, esa vida misteriosa, oscura y fantomática, es tan nuestra como la que conocemos a través de la lógica ideación de la vigilia; y tan «real» como ella, que si se puede hablar de la realidad de una idea, al mismo título se puede afirmar la realidad de un sueño. Cuando Saint-Pol-Roux colgaba, entre broma y veras, aquel famoso cartel en la puerta de su alcoba: «El poeta trabaja», no estaba mucho más lejos de la verdad que si lo hubiese puesto en la puerta de su gabinete de escribir.

Apresar fantasmas —procedan o no del sueño— es, sin duda alguna, harta tarea, y hacerlos entrar en los apretados campos del arte, no es fácil ni pequeña empresa. Eluard la realizó muchas veces y de ella obtuvo buena parte de su mejor poesía.

Lo que yo más amo en Eluard es la riqueza, la variedad, la inesperada adecuación de sus imágenes.

«Tengo necesidad de pájaros  
para hablarle a la muchedumbre.»

Y bien podemos afirmar que los ha hallado y que a través de su insospechado canto dicen ellos el pensamiento del poeta; ese pensamiento que es a veces casi como una emanación de cada célula de su cuerpo, a veces como una refinada ideación de un cerebro

conformado en un filosófico discurrir:

«Escalones del ojo  
a través de los barrotes de las formas.»

Acaso el terrible problema del conocimiento, tortura de los metafísicos, está sintetizado en estos breves versos de su breve libro «La conséquence des rêves». El conocimiento humano luchando con la forma inflexible de la materia para penetrarla, y subiendo penosamente la escalera infinita de un intelec- tualizar inexhaustible.

«Mi cabeza tiene la forma de un pensamiento.»

Así dice en ese mismo libro. Ni Spinoza ni Kant desdeñarían esta exacta definición filosófica.

Toda esa belleza constituye para mí la parte más valiosa de la obra de Eluard, tan desaparecida en méritos. Hay en esa obra mucho juego intrascendente destinado a desaparecer y a ser olvidado, mucho alarde iconoclasta de aquellos días lejanos de post-guerra. Este aspecto de su poesía forma obligada parte de aquel capítulo de guerra antiacadémica que, con medios y procedimientos de tan diferente valía, escribieron entonces las escuelas nuevas. Hoy que ya cumplieron su misión, sabemos lo que de bueno hicieron, lo que produjeron como digno de incorporarse al capital artístico, y lo que dejaron de pasajero, frívolo y deleznable.

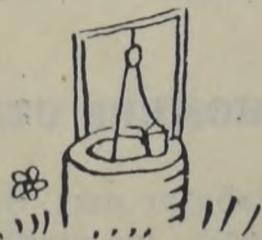
Hace tiempo hemos olvidado aquellas travesuras que tanto encandalizaron, aquellas innovaciones y complicaciones tipográficas, aquellos juegos de palabras, aquellas glosola-

rias en que también Eluard se entretuvo algunas veces (bien que éstas aparecen justificables en su propósito de crear el clima onírico y describir el ilogismo y las discontinuidades del sueño). Pero todo este aspecto transitorio, breve y ocasional, de la obra eluardiana, desaparece pronto y apenas es posible rastrear vestigios de él en sus últimos libros. Queda en cambio, más que una belleza formal y musical, una originalísima adjetivación, una riqueza imaginífera, un enfoque sorprendente de la vida y de las cosas. Y aun cuando todo esto sea hoy —y acaso lo haya sido siempre— la máxima preocupación de muchos escritores, no es fácil hallarlo, obtenido con la gracia y la frescura con que lo hallamos en la poesía de Eluard.

Por eso Eluard ha sido tan frecuentemente saqueado, y tantos rastros de su ingenio y de su talento pueden encontrarse entre innumerables poetas subsiguientes. «Nos insultan pero nos roban» solían decir los surrealistas, entonces. Y decían verdad.

No he pretendido en este prólogo a mis traducciones de Eluard, llevar a cabo un análisis minucioso de su literatura. Sólo he querido hacer preceder esas traducciones (tan fieles como he podido lograrlas) de algunas breves reflexiones marginales. Como decía al principio, el sabor inconfundible de la poesía de Eluard sólo puede gustarse leyéndolo, no glosándolo.

C L O T I L D E L U I S I





D I B U J O   D E   A N D R E   L H O T E

## POEMAS DE PAUL ELUARD

### UN ANIMAL RÍE

El mundo ríe,  
El mundo es feliz, gozoso y alegre.  
La boca se abre, abre sus alas y se pliega.  
Las bocas jóvenes se pliegan,  
Las bocas viejas se pliegan.

Un animal ríe también,  
Extendiendo la alegría de sus contorsiones.  
Por todos los lugares de la tierra  
El pelo se agita, la lana danza  
Y los pájaros pierden sus plumas.

Un animal ríe también  
Y salta lejos de sí mismo.  
El mundo ríe,  
Un animal ríe también,  
Un animal huye.

### HOMBRE UTIL

No puedes trabajar más. Sueña,  
Los ojos abiertos, las manos abiertas  
En el desierto,  
En el desierto que juega  
Con los animales — los inútiles.

Después del orden, después del desorden,  
En los campos llanos, los bosques huecos,  
En el mar pesado y claro,  
Un animal pasa — y tu sueño  
Es el sueño mismo del reposo.

### LA HEROINA

A María Laurencin.

Siempre menos fuerte que los que la rodean, ella llora des-  
consoladamente y olvida que la desesperación la entretiene.

Ahora. ¿Qué pieles son más bellas que una bella cabellera?  
Sin embargo, lleva la bestia sobre su rostro.  
Y no sonríe en ninguna parte.

### DURMIENTE

La sombra del corazón coreando la mañana,  
De prisa,  
En reposo.

Nada envuelve en su sueño  
Ese corazón más henchido que los vidrios.  
Sombra, noche y sueño.  
Un corazón se desprende  
De todo lo que ignora.

### MAX ERNST

En un rincón el incesto ágil  
Da vueltas en torno a la virginidad de un vestidito.  
En un rincón el cielo liberado  
Deja bolas blancas en las espinas de la tormenta.

En un rincón más claro de todos los ojos  
Se esperan los venenos de angustia  
En un rincón el coche de verdura del verano  
Inmóvil glorioso y para siempre.

Al resplandor de la juventud  
Lámparas muy tarde encendidas  
La primera muestra sus senos que matan insectos rojos.

---

Roja enamorada  
Para compartir tu placer  
Yo me tiño de dolor.  
He vivido tú cierras los ojos

Tú te encierras en mí  
Acepta pues el vivir.  
Todo lo que se repite es incomprensible  
Tú naces en un espejo  
Delante de mi antigua imagen.

---

Siempre es noche cuando duermo  
Supuesta noche imaginaria  
Que al despertar empaña todas las transparencias  
La noche consume la vida mis ojos liberados  
Jamás hallaron nada en su potencia.

---

Viva hasta más no poder  
O muerta encarnación de la memoria  
De tu existencia sin mí.  
Me he estrellado sobre las rocas de mi cuerpo  
Con un niño que yo estrangulaba  
Y sus labios se tornaban fríos  
En sueño.  
Otros tienen los ojos ojerosos  
Helados impuros y podridos  
En un espejo indiferente  
De muertos habituales.

## EL JUEGO DE CONSTRUCCION

A Raymond Roussel.

El hombre huye, el caballo cae,  
La puerta no se puede abrir,  
Calla el pájaro, cavad su tumba,  
El silencio lo hace morir.

Una mariposa sobre una rama  
Aguarda pacientemente el invierno,  
Pesa su corazón, se inclina la rama,  
La rama se dobla como un gusano.

¿Por qué llorar la flor que se ha secado  
Y por qué llorar las lilas?  
¿Por qué llorar la rosa de ambar?

¿Por qué llorar el pensamiento tierno?  
¿Por qué buscar la flor oculta  
Si no se tiene recompensa?  
—Pues, por esto, esto y esto.

## SUITE

Dormir, la luna en un ojo y el sol en el otro,  
Un amor en la boca, un hermoso pájaro en los cabellos,  
Adornada como los campos, los bosques, las rutas y el mar,  
Bella y adornada como la vuelta al mundo.  
Huye a través del paisaje,  
Entre las ramas de humo y todos los frutos del viento,  
Piernas de piedra con medias de arena,  
Aprisionada por el talle, por todos los músculos de río,  
Y la última inquietud sobre un rostro transformado.

## MAN RAY

La tormenta de un vestido que cae  
Luego un simple cuerpo sin nubes  
Venid así a decirme todos vuestros encantos  
Vos que habéis logrado vuestra parte de dicha  
Y que llorais a menudo la suerte siniestra del que os ha hecho  
[tan dichosa  
Vos que no tenéis deseos de razonar  
Vos que no habéis sabido hacer un hombre  
Sin amar a otro

En los espacios de mareas de un cuerpo que se desviste  
A la ubre del crepúsculo semejante  
El ojo hace cadena sobre las dunas desdeñadas  
Donde las fuentes sujetan en sus garras manos desnudas  
Vestigios de la frente desnuda mejillas pálidas bajo las pestañas  
[del horizonte  
Una lágrima estallido de luz desposado al pasado  
Saber que la luz fué fértil  
Golondrinas infantiles toman la tierra por el cielo

La cámara oscura donde todos los guijarros del frío están en  
[carne viva

No digas que no tienes miedo  
Tu mirada está a la altura de mi hombro  
Eres demasiado hermosa para predicar la castidad

En la cámara oscura donde el trigo mismo  
Nace de la glotonería

Quédate inmóvil  
Y estás sola.

## LAS MANOS LIBRES

El papel, noche blanca. Y las playas desiertas de los ojos del  
soñador. El corazón tiembla.

El dibujo de Man Ray: siempre el deseo, no la necesidad. Ni  
un plumón ni un ángel, sino alas, dientes, garras.

Hay tantas maravillas en un vaso de vino como en el fondo  
del mar. Hay más maravillas en una mano tendida, ávida, que

en todo lo que nos separa de aquello que amamos. No dejemos perfeccionar, embellecer lo que se nos opone.

Una boca en torno de la cual la tierra gira.

Man Ray pinta para ser amado.

## SALVAJE

En la puerta misma del teatro había un salvaje armado de una clava.

Mediante un resorte sus ojos giraban en sus órbitas, su mechón de cabellos se erizaba, se agitaban su clava y sus brazos.

Y yo temblaba de horror todas las veces que, pasando por allí, mis ojos encontraban los del salvaje, hasta tal punto esta figura se había hecho trivial por el remedo de vida que el hombre civilizado había llegado a prestarle.

## YVES TANGUY

Una tarde todas las tardes y esta tarde como las otras

Cerca de la noche hermafrodita

De crecimiento a penas retardado

Las lámparas y su carne salvaje son sacrificadas

Pero en el ojo calcinado de linceos y de buhos

El gran sol interminable

Tortura de las estaciones

El cuervo familiar

El poder de mirar que la tierra circunda.

Hay estrellas en relieve sobre agua fría

Más negras que la noche

Así al instante como un fin la aurora

Las ilusiones todas a flor de memoria

Las hojas todas a la sombra de los perfumes.

Y las hijas de las manos pueden en vano para adormecerme

Combar su talle abrir las anémonas de sus senos

Nada tomo en esas redes de carne y de estremecimientos

Del fin del mundo al crepúsculo de hoy

Nada resiste a mis imágenes desoladas.

A guisa de alas el silencio tiene heladas llanuras

Que cualquier deseo hace crujir

Al volverse la noche las divisa

Y la rechaza al horizonte.

Habíamos resuelto que nada se definiría

Sino por el dedo puesto al azar sobre el timón de un aparato roto.

## OJOS

Mis ojos, objetos pacientes, estaban abiertos para siempre jamás sobre la extensión de los mares donde yo me anegaba.

Por fin una espuma blanca pasó por encima del punto negro que huía.

Todo se borró.

## RENE MAGRITTE

Escaleras del ojo  
A través de los barrotes de las formas

Una escalera perpetua  
Y el reposo que no existe  
Uno de los escalones está oculto por una nube  
Otro por un gran cuchillo  
Otro por un árbol que se desenvuelve  
Como una alfombra  
Sin gestos

Todos los escalones están ocultos

Han sembrado las hojas verdes  
Campos inmensos bosques sustraídos  
En el acostarse de las rampas de plomo  
Al nivel de los calveros  
En la ligera leche de la mañana

La arena se colma de luces

## SER

La frente como una bandera perdida  
Yo te arrastro cuando estoy solo  
Por calles frías  
Por negras habitaciones  
Clamando miseria

Yo no quiero soltar  
Tus manos claras y complicadas  
Nacidas en el cerrado espejo de las mías

Todo lo demás es perfecto  
Todo lo demás es aún más inútil  
Que la vida

Cava la tierra bajo tu sombra

Una sábana de agua junto a los senos  
Donde anegarse  
Como una piedra.

## LA SOMBRA DE LOS SUSPIROS

Leve sueño, pequeña hélice,  
Pequeña, tibia, corazón al aire.  
El amor de prestidigitador,  
Cielo pesado de las manos, relámpagos de las venas,  
  
Corriendo por la calle sin colores,  
Prendido en su cola de empedrados,  
Suelta el último pájaro  
De su aureola de ayer —  
En cada pozo, una sola serpiente.  
  
Tanto valdría soñar con abrir las puertas del mar.

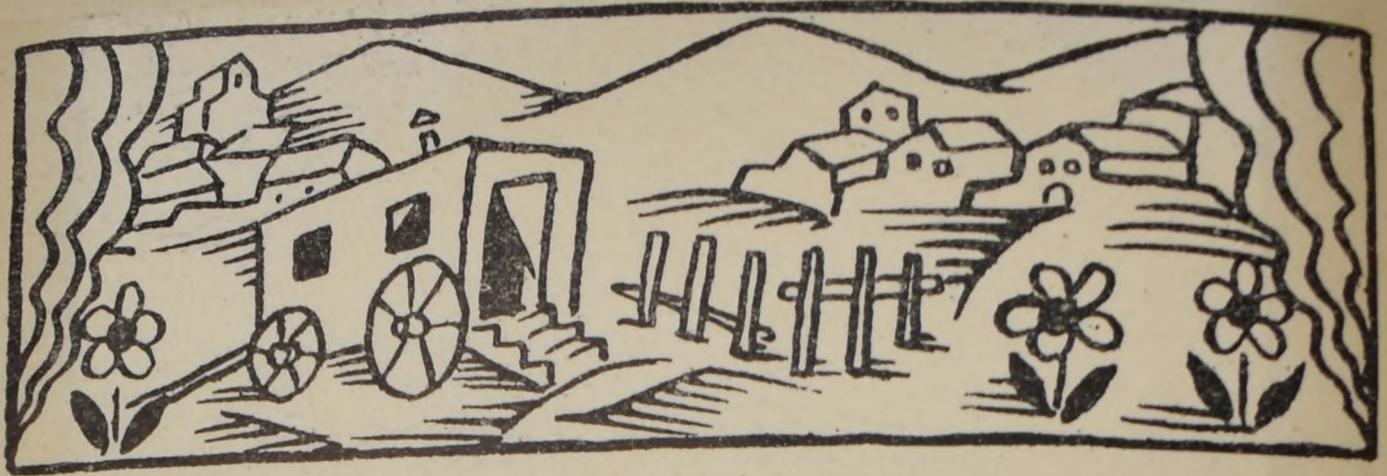
## DURAR

Una ráfaga una sola  
De horizonte a horizonte  
Y así sobre toda la tierra  
Para barrer el polvo  
Las miriadas de hojas muertas  
Para desnudar los árboles  
Para devastar los plantíos  
Para abatir los pájaros  
Para diseminar las olas  
Para destruir las humaredas  
Para romper el equilibrio  
Del sol más caliente  
Fugitiva total debilidad  
Mundo que nada pesa  
Mundo antiguo que me ignora  
Enloquecida sombra  
Yo no seré libre sino en otros brazos.

### *Poemas de :*

«Mourir de ne pas mourir», «Les animaux et leurs hommes», «Exemples», «Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves», «Répétitions», «Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine», «La vie immédiate», «L'amour la poésie», «Les yeux fertiles», «Donner a voir», «Cours naturel».





## CÁNTICO DE LA ISLA SIN MAR

Presente en ti estaré y no contigo  
que en vano te busqué donde te encuentran.

¿Por qué te hallé en el borde de mi tiempo, extinguido  
si sólo puedes darme lo que se da sin manos?

¿Por qué si más te alejas más me llamas  
voz que no tienes eco y lo reclamas?

¿Por qué al igual que aquél de amor llevado  
lo mismo pides que ofrecer pudieras?

¿Por qué vi tu mirada: lo que el mundo no mira,  
si el encuentro rehuyes y olvido no toleras;  
si en cada tarde treceas mi color en distancia;  
la distancia que anima a nacer a la luz?

¿Por qué a mi andar nacido en regreso aligeras  
mientras dejas mis sueños como islas sin mar?  
Si sabes que vivía alumbrando y flameando  
de lo mismo que mueren el fuego y las banderas,  
dame un signo que endulce el drama que no apartas;  
viste una vez de lirios la llama que consumes  
y aunque al fin no redimas el tiempo de mis días  
para que yo te nombre

pleamar de mi sangre  
vellón de tu cordero,  
déjame ser el ala de tu vuelo

un instante.



Baile

Pedro Figari

## EL PINTOR PEDRO FIGARI

Pocos pintores han sido, en el Río de la Plata, tan discutidos; pocos tan definitivamente consagrados como Figari. Y en torno de pocos se ha hecho correr tanta tinta y se han barajado tan especiosas razones para hacer el proceso de su fama.

El cómo y el porqué de una fama no siempre se explican por virtud de reales merecimientos y auténticos valores: es ésta una desventurada verdad, harto sabida. Pero como quiera que ellos siempre contribuyen a emplazar a un artista en su época, es fuerza dedicarles atención, y a veces muy alerta, pues que suelen estar hechos de mil poquedades que forman una maraña donde resulta fácil extraviar el análisis y tomar lo falso por verdadero.

Es de todos conocida la vida de Figari: su

temprana iniciación, flojamente cultivada; su tardío ingreso al mundo del arte; su pasión por la pintura y su total dedicación a ella cuando, hombre maduro ya, pudo entregarse de lleno; su pálida labor primera; su producción ulterior —sólido cimiento de su futura nombradía— que, rechazada y ridiculizada al principio, fué luego aplaudida hasta el más resonante ditirambo por aquellos mismos que antes la negaran, cuando llegó del extranjero la corroboración definitiva.

Todo esto y mucho más, que solo debiera mirarse con ojo de ligero cronista, ha embrollado con frecuencia el juicio de críticos y glosadores; ha empañado la real valoración de la obra al azar de humores caprichosos, de devociones y animosidades por igual poco fundamentadas. Figari fué caso extraordina-

rio de vocación para los que celebraron su tardía pero decidida entrada en la pintura; fué precisamente lo contrario para los que dijeron que una vocación indudable le hubiese hecho darse a ella en edad harto más moza.

Para muchos Figari mereció estima cuando la crítica europea alabó su obra, admiró la gracia o el dramatismo de sus temas, celebró la libre y espontánea simplicidad de sus medios expresivos: y esto fué enfermedad de patriotería que se ve halagada. Para otros tantos, mereció vituperio cuando el esnobismo y la mundanidad elegante le declararon de buen tono, levantando a su alrededor una alborotada greguería de elogios más o menos ineptos: y esto fué enfermedad de populismo y hasta algún avisado crítico argentino padeció de ella. El gusto por lo exótico, la boga del arte negro, la frivolidad bulevardera de París, la moda del argentinismo: todo eso y tanto más fué removido y agitado a diario para explicar la creciente celebridad de Figari. Y todo eso poco tiene que ver con la seria crítica; y aún cuando, ciertamente, haya contribuído a extender el renombre del pintor, nada tiene que hacer con su arte, y es hora de ponerlo de lado junto con otras desdeñables menudencias.

Como pintor, como a gran pintor hemos de considerar siempre a Figari. Como a uno de los que más libremente explotaron su personalísima veta interior, de los que

más decididamente dieron cara a América para buscar en ella motivos de inspiración y de creación. La «consagración de París» vino tan solo en tiempo para acallar las voces de la incomprensión y las indecisiones de la timidez.

Yo recuerdo una exposición de Figari, en la vieja casa Moretti, hace muchos años, donde el público reía francamente y las gentes se citaban para aquel salón como para un lugar en que se podía pasar un rato divertido. Aquella pintura molestaba a los ojos estragados, chocaba con ideas cargadas de errores, sacudía con rudeza una inercia cómodamente acostumbrada a los convencionalismos entonces en uso. Y es que los hombres están siempre mal dispuestos para remover sus convicciones o, simplemente, sus hábitos de pensar; y mucho antes que admitir el error en sí propios, lo suponen en los demás, sean estos quienes fueren.

También cada época y cada escuela, lo mismo que cada hombre, se resiste tenazmente a discutir sus principios, a revisar sus conceptos, a aceptar aquello que les es extraño o, simplemente, desconocido; y en esta resistencia hay a veces una ferocidad implacable. El tiempo corrige la obstinación, tarde o temprano, y para algunos artistas, la comprensión, el aplauso, las merecidas satisfacciones materiales, llegan un día: entonces alcanzan ellos esa justiciera y pequeña felicidad que lla-



La Visita

Pedro Figari



Pericón bajo el ombú.

Pedro Figari

mamos la Gloria. Para otros la merecida estimación llega solo después de la muerte.

Figari fué de los primeros. Alcanzó a ver su obra comprendida, a oír en torno suyo el aplauso, a sentir el calor efusivo de aquellos que sinceramente lo admiraron. Pero todo esto —ya lo dije— fué después de haber luchado con un tesón y con una energía bien dignos de aquella voluntad que le hizo rectificar tan radicalmente su camino y le prestó fuerzas para sostenerse en esa decisión.

Las risas que acompañaron a Figari en su primera época, fueron apagándose; el entusiasmo de los que desde el principio había comprendido el bellissimo y emocionado mensaje que traía el nuevo y ya anciano pintor, obró sobre el ánimo de los que más pronto podían comprender; el éxito resonante obtenido por aquellos cuadros en el extranjero, acalló las últimas burlas de los que —sin comprender— no se atreven jamás a contradecir lo que triunfa fuera de casa. Y Figari fué, de todos nuestros pintores, el que más hizo resonar en el mundo el nombre del Uruguay.

Los pueblos jóvenes tardan a veces en encontrar medios de expresión y es con presta-

das andaderas que sus artistas suelen dar los primeros pasos, sobre todo cuando no existe tras de ellos una tradición robusta y decantada. El Uruguay, falto de todo antecedente en materia de artes plásticas, vivió de ajenos gustos y maneras durante las primeras turbulentas etapas de su historia. Algo de su realidad fué captado, es cierto, por diversos pintores, pero éstos apenas si hicieron otra cosa que connotar y copiar, a veces con honradez y limpia escritura, pero sin ir mucho más allá de lo que es, más que nada, documento y pintoresca descripción.

Sobre aquella realidad vuelve Figari, ya bien entrado el siglo que corre. Bucea en sus recuerdos de infancia, desentierra los crímenes, pregunta a los que ya eran viejos cuando él estaba aún en la lozana madurez. Y así reconstruye aquella realidad, pero poetizándola y dándole un original sentido: liberándola de la estrechez documentaria y erudita; haciendo con ella algo viviente, nuevo, recreado por el artista. Y así inventa para realizar esta labor demiúrgica, una técnica tan personal e inimitable.

Aparece entonces toda aquella colorida y brillante vida olvidada que Figari re-crea —

insisto en el término, pese a lo manido— crea nuevamente, pasando aquellos recuerdos y aquellos truncos informes a través del alambique de su pintura. Aparecen los rojos salones del Restaurador, con sus damas de ancho miriñaque y empingorotado peinetón; y los caballeros de frac azul y cortesía ceremoniosa. Aparecen los minués federales, ingenuos y estirados, y los candelabros de bujías y los espejos sobre las consolas. Aparecen los duros mazorqueros y las chinas rosistas, de chillones vestidos almidonados, que pelean a cuchillo como sus hombres. Aparecen los gauchos de gesto adusto y las diligencias destartaladas y las callecitas de aquellos minúsculos pueblos de la colonia. Aparecen los candombes con su alegría agria y violenta; con sus negros engalerados, ridículos y solemnes; con sus negras redondas, envueltas en galas multicolores, como frutas tropicales. Los pericones polícromos, las comparsas de los días de Reyes, las carretas de las «quitanderas», los cuarteles de Rosas, las casitas del viejo Montevideo, azules o rosas o malvas. Aparece en fin la pampa inmensa, con su tristeza implacable y su ombú solitario y la sombra ensangrentada de Facundo Quiroga.

Todo ese mundo muerto revive con una

deslumbrante vida en los cuadros de Figari. Deslumbrante, digo, porque es más intensa, más duradera, más profunda, que la que pudo tener en su periclitada realidad. Todo eso renace de nuevo, y al pasar por el tamiz que es la paleta del pintor, adquiere esa alta calidad, esa fuerza de emoción y esa perennidad indestructible que tienen las cosas del arte.

Las antiguas damas de tirabuzones, con el busto saliéndoles como un blanco pistilo de la corola de sus crinolinas, haciéndose delicadas reverencias o sentadas en un canapé de peluche rojo, tienen una verdad, una autenticidad, una actualidad como ningún documento histórico puede prestarles. Viven la vida eterna del arte, más allá del tiempo que destruye nuestras vidas de hombres de ceniza. Viven con más intensidad y, me atrevo a decirlo, con más verdad, que vivieron en una época lejana de nuestra historia. Porque tal es la condición que adquieren aquellas cosas que el arte ha tocado con su gracia.

No cabe hablar de literatura, con el sentido peyorativo que suele darse a esta palabra, tratándose de Figari. Cabe, sí, cuando ella invade el territorio de la pintura, perjudicándola; cuando subvierte los destinos y



Picadores

Pedro Figari



Amanecer

Pedro Figari

finalidades que ésta persigue; y cuando el objetivo del pintor se concreta a la narración antes que a la búsqueda de una expresión puramente plástica. Pero nada de esto acontece con Figari. No hay en él un propósito meramente narrativo, de historia o de costumbres, ni un propósito documental respecto de una época que ni siquiera vivió enteramente; hay, sí, en cambio, el de traducir en movimiento y en color todo aquel mundo, hecho parcialmente de recuerdos, parcialmente de informaciones, que su imaginación elaboró y embelleció, incorporándolo a su propia sustancia. El amor al colorido siempre tan felizmente logrado, el amor al movimiento expresivo, favorecieron en Figari esa temática que satisfacía a un tiempo sus personales características de pintor tanto como su adhesión a un pasado romántico incorporado definitivamente a su vida sentimental. En él el detalle asoma apenas, no como alarde documentario sino como nota emocional; el desdibujo es lo corriente; y no hallaremos en toda su obra el atildamiento y el prolijo afán que caracterizan a los pintores de anécdota.

La pintura moderna ha abominado de la anécdota. Y con razón: ella es lo extrapictó-

rico; lo que puede ser historia, literatura, documento, pero pintura, no. Y esa anécdota es elemento espurio y repudiable cuando se convierte en objeto dejando de ser un mero pretexto. Pero jamás su presencia rebaja la pintura de Figari ni la subalterniza. Cuando aparece es solo para dar ese pretexto, caro al artista, que la ama pero que no se le somete, y que nunca deja de hacerla servir a sus miras de pintor. Yerran los que llaman a Figari pintor puramente anecdótico. La gracia, la fineza, el lirismo, esa mezcla sutil de tristeza y de ternura, de alegría y de nostalgia, que fluye de sus cuadros, se debe únicamente, exclusivamente, a los valores pictóricos que en ellos existe.

Un gaucho que toca la guitarra frente a una pared blanca; un caballo solitario que padece en un baldío; un cuervo posado en un ómbú. De estos pequeños motivos surge una dulce alegría o una tristeza desolada que nos aprieta el corazón. Es el pintor quien logra emocionarnos: sólo él. Y con el solo lenguaje particularísimo de su arte, sin recurrir a nada más.

Así, Figari, con esa areilla de recuerdos, de historias, de viejas crónicas, moldea una

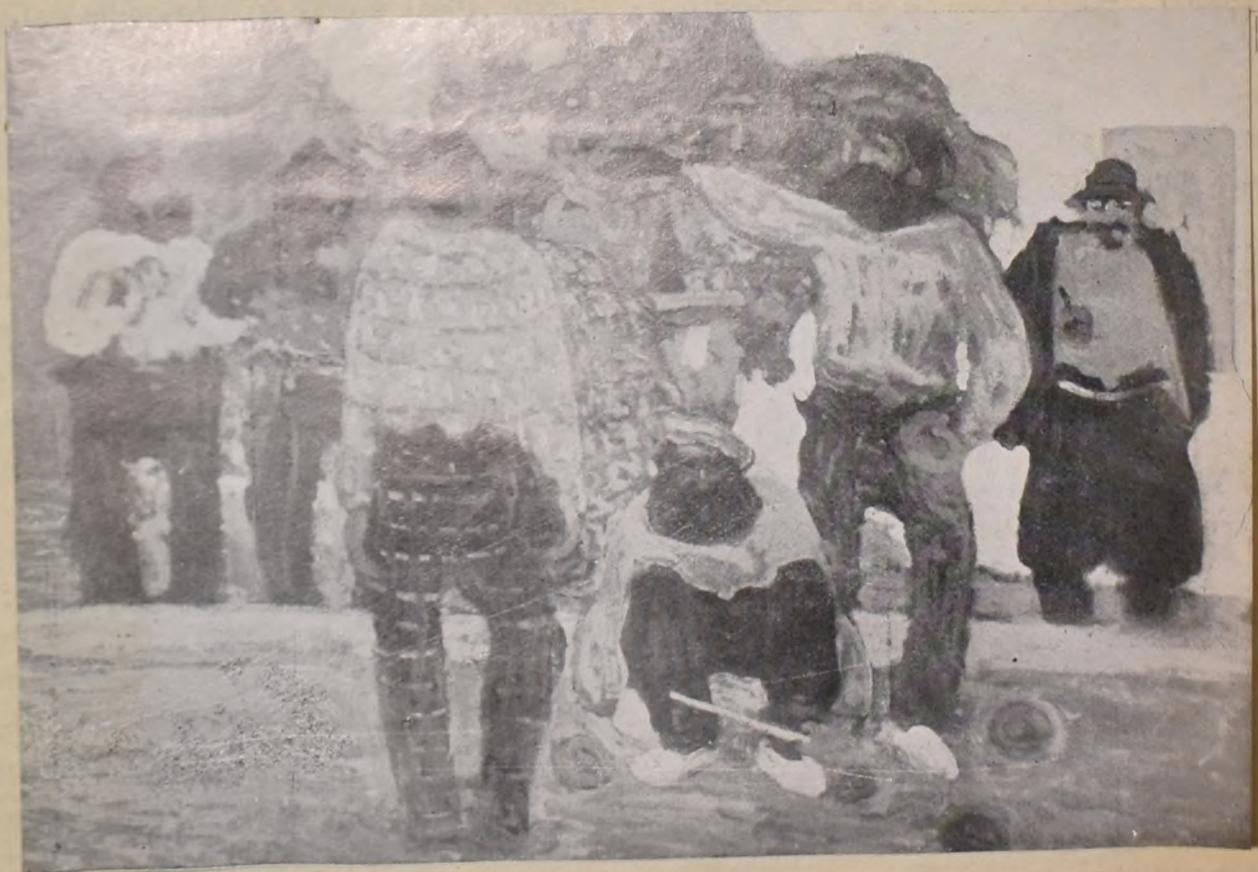
realidad americana. Nadie puede negar el entrañable espíritu rioplatense que fluye de ese abigarrado mundo figarista. Así vuelve la vista a la tierra; no calcando escenas de género, ni reproduciendo lo más superficial y externo, ni permaneciendo en la más trivial periferia del folklore. Por el contrario, utilizando todo ese mundo de memorias perecidas para crear con él la obra de arte imperecedera.

Figari es un producto rioplatense, pese a su cultura europea. Es el producto, diría, de una época que halla en él su mistagogo más emocionado. La pampa solitaria, las diligencias trenqueleantes, los salones ceremoniosos, los candombes violentos, las delicadas madamas de miriñaque y pericote, los gauchos de taciturno empaque: todo eso y tanto más que era la vida de la patria vieja, encuentra en él su médium, su alquimista, capaz de recoger la imponderable sustancia espiritual que de allí se desprendía y trasladarla a sus cartones merced a ese misterioso proceso que únicamente el artista es capaz de realizar en su alquitara mágica.

Repito, aún a riesgo de fatigar, que Figari no fué un copista, ni pudo serlo. No enviézcamos su memoria pensando tal cosa de él. La poesía de una época, el espíritu de una época, la esencia de una época, es lo que pasa a través de su alma y va a plasmarse y a adquirir forma sensible y perdurable sobre sus cuadros.

No busquemos en Figari hondas preocupaciones por resolver problemas de técnica: ni busquemos por eso en sus cuadros el espectáculo del pintor que salva, con buída inteligencia y severo rigor, árdulos problemas de análisis, de composición, de estructura. En él eso se hace como por juego intuitivo y siempre aparece alejado de sus más apremiantes inquietudes.

Lo que ante todo le preocupa es transmitir al espectador el estado emotivo que despertaba en él ese rico mundo de recuerdos, de visiones de infancia, de imaginaciones; y los elementos de que se vale para crear su lenguaje — tan parco y elocuente a la vez — se encuentran sobre todo en el color, en el matiz, en el uso — sabio en fuerza de intui-



Figura

Pedro Figari



1830

Pedro Figari

ción certera — de los tonos medios y apagados; en ese modo y en esa facultad — en esa gracia, diría — tan personal, de encerrar la vida en unos breves contorsionados trazos de pincel. Así obtiene ese sorprendente valor psicológico que no es de mera fidelidad o de individual parecido, y que fluye con tal vigor y tanta fuerza de emoción de sus candombes, de sus pericones, de sus entierros, de sus silenciosos paisajes campesinos. Y así logra, al margen de la anécdota, esos plenos y definitivos aciertos de pura plasticidad que son la mayoría de sus cuadros.

Ciertamente el arte es también sabiduría y procedimiento. Los más grandes pintores fueron a un tiempo grandes artesanos: pero no fueron eso solamente. Y es que la sola artesanía, por hábil, sagaz, generosa y pulida que fuere, no llega nunca al arte: le hace falta para eso el necesario sostén de dotes ingénitas, anteriores a todo aprendizaje. En cambio éstas, sí, pueden a veces abrirse paso por sí mismas — tal es su pujanza — a través de la materia rebelde, a través de todas las dificultades que hallen a su paso, hasta encontrar su modo de expresión y hasta alcanzar con él un alto lirismo.

No es éste, enteramente, el caso de Figari, que había aprendido pintura. Pero siempre he creído que de poco le sirvió lo aprendido y que hasta hubo de olvidarlo para dejarse llevar por aquel impulso que movía su mano más allá de toda preceptiva. Obsérvese que nadie ha imitado la manera de Figari: el hecho es significativo. Porque bien sabemos con qué ahinco los simples artesanos se aplican a aprender los modos de hacer de los artistas; como si la obra de arte fuese problema de mera receta que se puede copiar. Y es que en Figari no hay procedimiento que, imitado, dé una obra siquiera parecida a la que él obtuvo. Si así fuese, los minúsculos Figaris pulularían.

En Figari el procedimiento no es sino un resultado forzoso: diría mejor, necesario. Es el único por el que podía llegar a nosotros como lo hizo. Y no fué fórmula aprendida que sirva para decir cualquier cosa: es idioma creado para decir eso que él quiso decir. Donde otros artistas se realizan merced a un lento trabajo de acendramiento, refrenando su pasión y sujetándola a una marcha razonada, sometiéndose a un lógico rigor y trabajando sin cesar su oficio, Figari se deja



No es totalmente aventurada esta inclusión, por cuanto nuestro pintor ofrece en sus cuadros ciertas características de ese grupo (el cual tampoco gozó de cabal uniformidad de procedimientos, antes bien los ofreció muy disímiles, y sólo una idéntica finalidad le dió consistencia).

No es totalmente aventurada esta inclusión. El cuadro del pintor puede considerarse como un poema o un trozo de música: siempre será una composición de elementos escogidos entre los muchos posibles, en vista de obtener — mediante una tramutación y una redistribución de los mismos, personalísima — un resultado de la belleza. Dice Valéry «belleza es uno de los nombres de ese valor universal y sin embargo accidental, de un punto de vista». Pero mientras ciertos pintores, que solemos denominar realistas buscan en la naturaleza esos elementos, atendiendo preferentemente a la calidad formal de los mismos, otros los distorsionan y los alteran hasta desentrañar de ellos un complejo de líneas y colores capaz de provocar en el espectador un estado emocional determinado. Tal estado no lo provoca la forma en sí, — que a veces pudiera calificarse de «fea» — ni el color en sí, sino una combinación más sutil y oscura en la que intervienen datos ideológicos (tema), sentimentales (reminiscencias y asociaciones), y sensuales (armonías de líneas y colores). Y es esto lo que, con un término un tanto vago, suele llamarse expresionismo.

Atendiendo a esta manera de sentir la pintura y de realizarla, es que podríamos incluir a Figari dentro del grupo expresionista. Mas no quiere esto decir que él se hubiese afiliado a esa escuela ni siquiera que haya tenido el propósito deliberado de valerse de sus medios. Ese «punto de vista» de que habla Valéry, y desde el cual el artista mira al mundo, es el que parece coincidir en Figari con aquel en que se colocaron los expresionistas. Entre éstos y el pintor uruguayo sólo queda pues de común el hecho de materializar un ideal poético merced al ritmo de las figuras y a su deformación; el uso preferente del color sobre el dibujo y la for-

ma; y la finalidad de buscar la emoción — la expresión de la emoción — antes que otra cosa.

Pero nada significan las posibles vinculaciones, más o menos remotas que quieran hallarse entre Figari y esta o aquella escuela. Y nada significan las influencias que a todo trance quieran rastrearse en su pintura; como nada, tampoco, el señalar su insistencia en una temática y un procedimiento.

Fué pintor sobre todo y ante todo, pese a todo otro propósito; y su personalidad abarca todo un territorio y señala en él una época. Tuvo un singular poder de síntesis; tuvo una aguda sagacidad para hallar los breves certeros trazos capaces de captar un movimiento; tuvo una sorprendente pureza para situarse cada vez frente a sus cartones como si fuese la primera que se proponía traducir su mundo interior, descubriendo en él un sentido oculto e insospechado. Y su manera pictórica, que se manifiesta en manchas en leves toques, en desdibujo; que procede con entera libertad; que improvisa y encuentra felicísimos recursos; que hace descubrimientos y realiza hallazgos apartándose de todos los cánones, es la necesaria para darnos a conocer aquel mundo, el mundo lleno de fantasía, de vigor dramático, de alegría burlesca, de remontada poesía, que el pintor llevaba dentro de sí. Figari dijo todo eso en la sola escritura que tenía a su alcance — la suficiente y necesaria, acaso la mejor — sin tener tiempo, ni tal vez deseos, de crearse otra. Y no malogró sus dones buscando lo que ya no era tiempo de hallar.

Es inútil recordar a Rousseau, o a Constantin Guys o a cualquier otro, cuando se cita a Pedro Figari. Hay muy poco detrás de él y no hay nada delante. Y no se me diga que creo en las generaciones espontáneas y en los efectos sin causa. Pero es que las causas son muchas veces demasiados sutiles, recónditas y misteriosas, y escapan a nuestra grosera percepción. Y no olvidemos en ningún instante que el mundo de la creación artística colinda por tantos lugares con el mundo del milagro.



## N I Ñ A R E C O B R A D A

Tenerte y no tenerte, río de almendra,  
en esta soledad sin intemperie.  
Sobre la bruma, desprendida ancla,  
vena de nieve herida por la luna.

Niña que bajo mármoles reposa,  
brisa de las sirenas y los peces,  
la mejilla besada de clamores,  
sobre la frente un pino de juguete.

De nuevo en el cristal, pájaro mío,  
en el pico un follaje de ternura.  
Mi umbría soledad es hoy un patio  
para que juegues con los alhelíes.

No te tengo y estás en esta niña,  
ausente criatura recobrada.  
Oh piedra de las flores, florecida,  
caracola de sangre de mi sangre.



DIBUJO DE JOSE MACHADO

## A N T O N I O M A C H A D O

Antonio Machado, que fué uno de los más generosos animadores de ALFAR, vuelve a vivir entre nosotros, allegando su presencia a esta razón de lucha con que aspiramos a levantar el tiempo de nuestra obra.

Desde Santiago de Chile, sus hermanos, nos traen en conmovido espejo evocador, aquella distancia —oscuros encinares— que anduvo siempre por entre el ceño distraído del poeta.

Estás aquí, a nuestro lado, igual que ayer, «ligero de equipaje», en tu función de hombre siempre dispuesto a echarse en la ola de lo desconocido, no para empezar tu vida más allá de las riberas habituales, sino para continuarla, sin desdoblamiento ni transformación, con la misma naturalidad del que nunca se alejó del sentido de su mundo de cosas vistas, y más que llegar, retorna al secreto de lo que ya conoce. Porque en el empeño de acercarte a tus muertos, sentía el oído el pulso de tu destino, y tu juego más entrañable nacía de tu inclinación familiar al enigma. Juan Ramón Jiménez, el poeta de soledad y desnudez más grande de España,

desde su destierro nos recuerda como Antonio Machado «no quería ser reconocido, por sí o por no, y por eso andaba siempre amortajado, cuando venía de viaje por los trasmueros, los pasadizos, los callejones, las galerías, las escaleras de vuelta, y a veces, si se retardaba con el mar tormentoso, los espejos de la estación, los faros abandonados, tumbas en pié».

Despierto en tu definitivo sueño, como —aún desbordada de cielo humano—, tu sangre anduvo dormida por tu apariencia de vida en el mundo, ya no podrás desgastarte nunca, porque tu carne se mueve en el auténtico pliegue de tu fantasma, y alientas desde el dorado pecho que a tu piedra de otoño da la eternidad.

Hoy, inclinándonos sobre el espacio de tus poemas —lejana geografía de mi infancia— torna a ennoblecer la sien de nuestra aventura, el rumbo preciso que supo señalarnos tu vida, y esta memoria de cielo levantado y limpio, que nos dejó el ardimiento de tu muerte.

J. J. C.

## I

y  
 Fuvo mi corazón, encrucijada  
 de cien caminos, todos pasajeros,  
 un gentío sin cita ni posada,  
 como en andén ruidoso de viajeros.

Hizo a los cuatro vientos su jornada  
 disperso el corazón por cien senderos  
 de llana tierra o piedra aborascada,  
 y a la suerte, en el mar, de cien veleros.

Hoy, enjambre que torna a su colmena,  
 cuando el bando de cuervos ensangrece  
 en busca de su pena denegrida,  
 vuelve mi corazón a su faena  
 con néctares del campo que florece  
 y el Puto de la tarde desabrida.

Verás la maravilla del camino  
 camino de sonada Compostela,  
 —¡oh monte lila y flavo!— peregrino,  
 en un llano, entre chopos de candela.

Otoño con dos ríos ha dorado  
 el cerco del gigante centinela  
 de piedra y luz, prodigio fremeado  
 que en el azul sin mancha se modela.

Verás en la llanura una jauría  
 de agudos galgos y un señor de cara,  
 cabalgando a lejana serranía,  
 vano fantasma de una vieja rura.  
 Debes entrar cuando en la tarde fría  
 brille un balcón de la desierta plaza.

---

57E

¿Preparé tu memoria? , 'Cuántas veces'

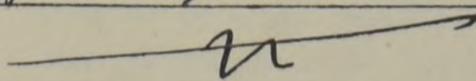
La vida baja como un ancho río  
y cuando lleva al mar alto navío  
va con cieno verdoso y turbias heces.

Y mas si hubo tormenta en sus orillas  
y él arrastra el botín de la tormenta,  
si en su cielo la nube cenicienta  
se incendió de centellas amarillas

Pero aunque fluya hacia la mar ignota  
es la vida también agua de fuente  
que de blanco nevado, gota a gota,  
o en ruidoso penacho de torrente,  
bajo el azul, sobre la piedra brota.

Y allí suena tu nombre, eternamente!

Esta luz de Sevilla... Es el palacio  
 donde nací, con su rumor de fuente,  
 Mi padre, en su despacho. — La alta frente,  
 la breve mosca, y el bigote lacio. —  
 Mi padre, aun joven. Lee, escribe, hojea  
 sus libros y medita. Se levanta,  
 va hacia la puerta del jardín. Pasea.  
 A veces habla solo, a veces canta.  
 Sus grandes ojos de mirar inquieto  
 ahora vagar parecen, sin objeto  
 donde puedan posar, en el vacío.  
 (Ya escapan de su ayer a su mañana),  
 ya miran en el tiempo, 'padre mío!  
 piadosamente mi cabeza cana'.

Antoni Machado  




# UNA NOVELA RIOPLATENSE

TIERRA DE NADIE, de J. Carlos Onetti.

(Novela) —Editorial Losada. — Buenos Aires.

El concepto abusivo —objetiva y subjetivamente monstruoso— que ofrece la experiencia novelesca de nuestra época para tomar de ella una definición, una aproximación o una referencia, tanto sociológica como literaria, acerca de qué entendemos por novela, de qué denso, gigantesco, abrumador material gira ahora bajo ese rótulo, hace imposible, con un mediano rigor de análisis, cualquier ensayo prolijo de generalización sobre el tema.

Sin embargo, desde el extremo Joyce hasta el extremo Kafka, para mencionar un distanciamiento máximo, no han dejado de trazarse meridianos que pasan por Huxley, Faulkner, Anderson, Lawrence, etc.; desde que la abstracción del término «novela» sobre esa realidad se ha hecho ilusoria, las tentativas para lograrla han sido encarnizadas, sistemáticas y hasta convincentes en algún aspecto.

Ninguna simplificación semejante puede considerarse enteramente válida. Si alguna merece ser tenida en cuenta, no viene de la crítica sino de la novela, de la superabundante plenitud de esta novela que, por instantes, llega casi a definirse. Una de las pocas generalizaciones legítimas aunque negativas, definición por eliminación, ha sido la de Huxley en «Contrapunto»: «El defecto capital de la novela de ideas está en la necesidad de meter en escena personajes que tengan ideas que expresar, lo que excluye aproximadamente a la totalidad de la raza humana, salvo acaso un uno por ciento».

Estas palabras, a las que ha venido ajustándose —sin propósito— la novela actual desde Proust, señalan algo más importante que un límite de contenido a esta manifestación (no es posible llamarle género) que no lo tiene. Indica un sentido psicofísico de la vida, del cual se nutre esa literatura, que la distinguirá cuando el tiempo haya reducido la medida de sus osadías técnicas, de su presente gigantismo.

Ese es el único significado sobre cuyo entendimiento podría concederse que existe un estilo ya perceptible para nosotros (sus contemporáneos, sus objetos de aventura y sus compañeros) en la novela de hoy.

Fuera de eso, no debe concederse mucha atención a afirmaciones tendientes a emparentar el estilo de un autor con el de otro, a hacer derivar uno del otro, el de Faulkner del de Anderson, por ejemplo, por la sencilla razón de que no existen un estilo de Anderson y un estilo de Faulkner sino en dimensión muy relativa. Desde que el novelista ha dejado de ser un narrador profesional de historias para convertirse en un convencido o un descreído (y convencido o descreído particular, sin previa exigencia personal de acuerdo con nadie) del mundo, de los hombres, de las cosas —a menudo todo eso según su propia experiencia—, han dejado de prevalecer los estilos de elocución condicionante, tipo Flaubert. Algún caso aislado y no tan riguroso en nuestro tiempo —el de Thomas Mann sería el más claro— no importa otra cosa que una magistral adecuación a un modo propio, de una materia con frecuencia demasiado asimilada.

Un concepto estrictamente funcional del estilo ha tomado el lugar de la glosomanía balzaciana; aunque a algunos les parezca éste de ahora un modo más oscurecido, más verbal y menos inteligible (y buena parte de Joyce les estaría dando la razón) de glosomanía.

Aproximadamente es verdad lo que ha dicho Malraux: «Lo esencial no es que el artista sea dominado sino que, de cincuenta años a esta parte, elija cada vez más lo que lo domine y ordene en función de eso los medios de su arte.» Implicada en esta conclusión va una serie de términos, de mitos de la crítica. El primero y más aberrante quizá, es el cuidado primordial de descubrir influencias y de catalogar por ellas. Hay una especie de crítica contable cuya sabiduría consiste en formar rebaños literarios detrás de cuatro o cinco nombres, a cuya responsabilidad de mayorazgos se carga poco menos que el arte de toda una época. Es ya tiempo de reaccionar contra ese vano esculpido de

filiación, que condena por lo formal y en razón de vagas semejanzas externas, sin proponerse la cuestión de si un estilo que cronológicamente puede tener precedentes y en sus rasgos más aparentes contar con divulgadores, es en un caso concreto el instrumento válido del novelista para decir lo que quiere, o si resulta, por el contrario, de una mera imposición anterior, de un acatamiento.

(No ensayamos con todo esto ninguna justificación de la novela de Onetti. Creemos que, aún en ese sentido que no nos interesa, hay en ella originalidad. Simplemente nos justificamos nosotros por no detenernos en este punto y revisar a Faulkner, que es lo que se ha hecho por algunos).

El segundo mito es el del lugar de visión del novelista, una suerte de sitio inamovible para contemplar el mundo y tratar la materia y la forma novelescas, todo a un tiempo. Así se ha hablado de un realismo objetivo en Hemingway, de un realismo psicológico en casi todos los otros, de un microscopismo psicológico en Joyce. Midiendo con este rasero se diría que en Onetti hay una contemplación objetiva. Y eso no sería nada si de ahí no se pasara, insensiblemente, al dominio moral y se dijera que es un indiferente (con la misma verdad con que podría decirse del Anderson de «Dark Laughter» que es un disgustado o un resentido).

Es necesario rechazar (y perdónese por segunda vez el tono premonitorio) este otro modo de filiación, más sutil y por eso mismo más peligroso que el primero. En el caso que nos interesa podría sostenerse, sofisticando en sentido contrario, que el hecho de elegir un tema, un asunto, una realidad o una manera, presupone un principio de elección, incompatible con una cerrada teoría de objetividad.

Debe concederse, sin embargo, que es característica de la novela actual la frecuente falta de simpatía humana, de una corriente de relación afirmativa entre el novelista y su obra. El Huxley de «Contrapunto» y «After many a summer» es en tal sentido, y salvo algunas páginas o algún personaje (uno en cada una de las novelas: Mark Rampion y Propter, respectivamente) un ejemplo de prodigiosa exageración.

(Es claro que una desaparición absoluta del autor no es posible; entre otras razones porque, como decía Magny a propósito de

Huxley, «los títeres suponen un presentador de títeres»).

Onetti, en su áspera primera persona de «El Pozo» y en su madurez de «Tierra de nadie», ha llevado esa misma falta de simpatía a un límite en el que la expresión aparece contagiada por ella. Hay un constante y taciturno apartamiento de la persona del novelista, desamparando a sabiendas a sus personajes, negándoles el menor apoyo, hasta la menos visible tregua. Esta falta de aparición personal está, no obstante, impuesta por el tema y por una actitud frente a él. No es una reserva constitucional del autor ni mucho menos.

Pero esa ausencia de simpatía no es, como en Huxley, una posición intelectual sino más oscuramente humana, más profunda y desesperanzada. Cuando Llarvi dice en «Tierra de nadie» que «la inteligencia sólo sirve para no llegar a conocer nada» está cortándoles a los personajes de la novela la vía de escape, dificultada pero no obliterada, que les hubiera dejado implícitamente una novela de Huxley.

Los seres de «Tierra de nadie» cargan con una condición desvalida y al mismo tiempo incapaz de suscitar simpatía. Ellos mismos no la conocen en sus relaciones; el sexo, si los identifica momentáneamente, los rechaza luego con mayor dureza hacia consumciones aisladas. Nada importa en el mundo de estos indiferentes, nada ata de una manera definitiva.

Gente parecida a la que arrancó a Lawrence su formidable requisitoria de «Kangaroo» («¿Puede un gran continente criar un pueblo tan mágicamente inofensivo sin convertirse en víctima de algún otro poder extraño?», «No podía creer que nadie odiase realmente a nadie. En todo había un toque de sardónica tolerancia», «El vasto continente no tiene lenguaje», etc.) cuaja en esa quietud amorfa, e inteligente, en esa falta de fe, de ternura, de felicidad, de verdadera pasión, el tipo perfecto del inhibido natural, del desposeído en pasividad que forma a menudo la trama borrosa, imprecisa, de la vida de las ciudades mayores.

Repitiendo ahora respecto de las criaturas novelescas lo que dijéramos acerca de los autores, es evidente que la falta de dicha, de arrebató, de don emocional no resultan, como sucedía en «Contrapunto», de una vuelta de la inteligencia hacia las cosas. Aquí el pro-

ceso es más primitivo, más animal. Lúcido sí, pero sin rebasar un punto de fugaces satisfacciones primarias, limitado a un juego que a veces brilla al ras pero nunca se levanta de esa especie de durable somnolencia física, de esa consistencia del cuerpo que somete y reprime al espíritu. («Se apretó los tobillos, endureciendo los músculos, porque acababa de llegarle un golpe de entusiasmo», pág. 195).

«También están los otros, los que tienen la fuerza de hacer cualquier cosa y se pudren despacio, aburridos» (y Lawrence: «estaban llenos de energía, aun cuando miraran la meta con indiferencia»). Los personajes de «Tierra de nadie» tienen un destino inferior a ellos mismos o, sencillamente, no tienen destino. No promueven ninguna clase de interés humano, y ese es el problema más arduo para el novelista. Tal vez el lector no pueda experimentar entera adhesión a una novela si no ve en algún modo comprometidos su simpatía o su odio hacia los personajes. Reconozcamos que ambos extremos son imposibles frente a «Tierra de nadie». Sin embargo, el libro interesa sin solicitar en ese sentido. Quizá porque —al contrario de lo que pasa en «After many a summer», por ejemplo— los personajes no son definidos, formulados, vigilados, excitados desde afuera o revelados, en esa forma que supone y denuncia en el autor una descarada técnica de observación. Esa jactancia de vivisector es lo que fastidia a veces en Huxley.

Si los personajes son incapaces de interesar, el suceso que viven tampoco contribuye a que se les preste la atención, la conmiseración que se extienden a veces del acto que importa al sujeto en sí mismo indiferente. En «Tierra de nadie» el suceso tampoco cuenta. Onetti ha tenido el gran acierto de suprimirlo literariamente, dándonos la entrada al hecho o la salida de él, brevemente, o iluminándolo con una rapidez intensa cuando por excepción se hace necesario (ver el magnífico capítulo XIII de la novela).

Funcionalmente, ha surgido de ahí un estilo de composición fragmentaria, cortada, aparentemente discontinua, de bocetos separados. No es sino una manera inteligente de obviar el cansancio que nos causaría una constante aplicación del relato a detallar, sin discriminación, la continuidad de una materia a veces insignificante.

Esta técnica hace inevitable la repetición

de presentaciones —en «Tierra de nadie» llevadas a un límite de concisión— o la repetición de gestos, de actitudes físicas o por menores minúsculos, en la que se ha creído ver un defecto de la novela (Mallea Abarca en «Nosotros», N.º 63).

No nos interesa tanto reparar en esa necesidad de pequeñas reiteraciones, que no llega a fatigar, como en otro aspecto, inherente a la sustancia novelesca de la obra, que ninguna técnica puede salvar: la indistinta mancha que van a integrar al final todas las situaciones y figuras de la ficción, la dilución última en que se resuelven una vez salido el libro de las manos, confundándose, sin ninguna excepción de relevancia, en algo que los conjuga hacia la sordidez y el fácil olvido. No hay nada literariamente memorable como no sea la novela misma en «Tierra de nadie». (Pero tal vez la salvedad de esta negación es su rescate). En todo caso, esa impresión del lector no es sino su correspondencia, la única, con los imprecisos seres de la novela.

---

Aunque la existencia real de un personaje nunca podrá ser admitida como su justificación artística, del mismo modo que su inexistencia en un tiempo y en un espacio determinados no roza su vivencia novelesca, debe hacerse mención expresa de que «Tierra de nadie» es —¡al fin!— nuestra novela, la novela de estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y desparejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso. Hemos asistido muchas veces al intento de novelas que pretenden ser de aquí y tienen un incurable arrastre extranjero, personajes pasados por doble o triple filtro de literatura, ficciones que asientan su experiencia en otras. Y en el fondo ciertas timideces estéticas (el auge de apellidos novelescos exóticos, fantásticos e insituables, es uno de sus indicios) impidiendo la ubicación definitiva y clara, dándole a todo un vago acento de universalidad literaria, que no trasunta sino falta de resolución o falta de fe para trabajar con lo nuestro.

---

En una especie de alternativa interna de la narración (sería excesivo llamarle contrapunto) hay en «Tierra de nadie» capítulos de desarrollo y capítulos de pasaje, distinción que se basa no tanto en la longitud de unos

y otros como en la intención del autor de lograr un cuadro totalmente expuesto o hacer incidir sólo un haz de luz sobre él, respectivamente.

Entre los primeros, en los que la pujanza y firmeza del novelista lucen magistralmente, deben citarse por separado el II, el IX, el XIII (muy breve) y el LIV, que dan una medida acabada del vigor narrativo de que es capaz Onetti.

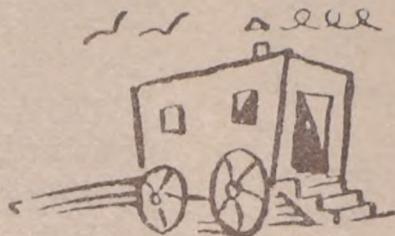
No es la más o menos rigurosa progresión lineal de una novela (como se creía antes) lo que indica la presencia del novelista, sino

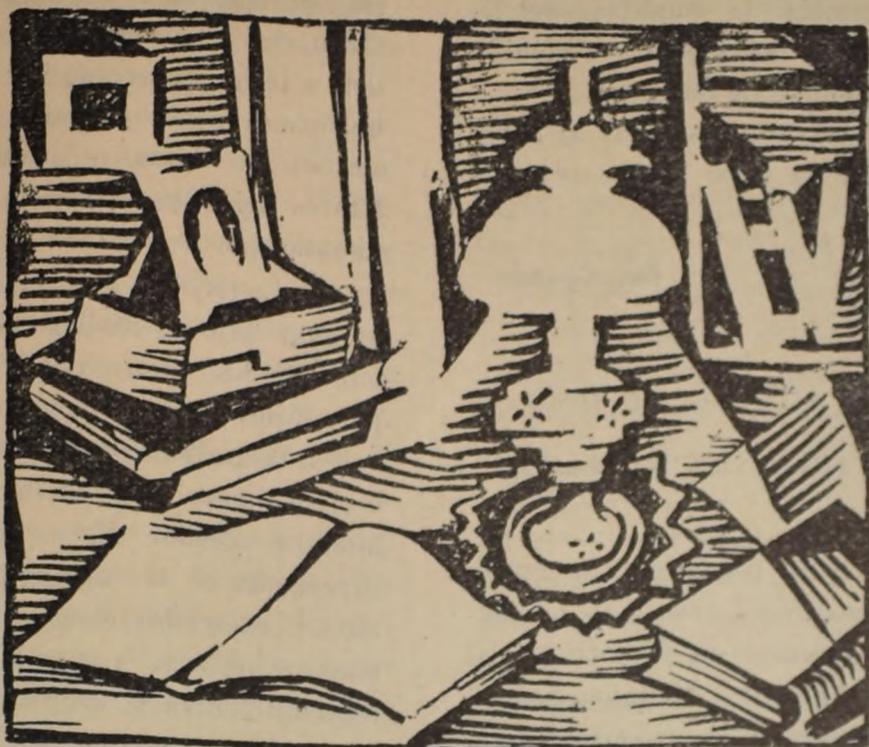
estos golpes poderosos de creación, que luego se convierten, sin propósito del autor, en puntos aferentes de la obra.

---

«Tierra de nadie» es una de las apariciones más serias (una de las dos o tres serias) con que nuestra literatura nacional se haya favorecido en los últimos diez años. Y en el campo de la novela la única grande desde 1933, fecha de «Sombras sobre la tierra».

*Carlos Martínez Moreno.*





## L I B R O S

LA MARISCALA, de Juan Mario Magallanes. — Montevideo, 1941. — (Segunda Edición).

Sorbo a sorbo he leído «La Mariscala», como algo bueno que se hace rendir; por eso anduve tardo en la cortesía de acusar recibo. No haré más, porque faltaría a un deber de turno con otros buenos libros; pero me place anticipar que lo tendré muy en cuenta, por su hermosura extraordinaria, al continuar la serie de mis ensayos críticos de este orden.

Sorprende el tono poético de este libro, dado directamente, por una especie de emanación del ambiente, en diálogo y breves imágenes visuales de comentario. Con todo, no es teatro, porque la acción es contada; falta el vehículo natural de la prosa, y no hay resabio de verso, ritmo y figuras verbales, a que tienen el mal gusto de recurrir tantos novelistas en boga. La mejor prosa narrativa (aplicada al relato actual y viviente de la novela) escrita en el país, prescindiendo de la substancia o personificación de ciertas tendencias que caracterizan su obra, es, para mi gusto, la de Carlos Reyles en «El Terruño». Cito este ejemplo, para que se vea lo que quiero decir al echar de menos la prosa

en muchos novelistas contemporáneos que gozan de justo renombre.

Después de consignar tales condiciones negativas, no se comprende como «La Mariscala» puede ser obra notable; y lo es, en la primera línea de nuestra producción literaria. No usufructúa el medio propio del género, que es la prosa, ni la acción y el diálogo dramáticos, ni tampoco debe nada, como podría esperarse de su tono afectivo, a las formas y a la subjetividad de la poesía lírica. Con arte o astucia de un alcance que estudiaremos en su tiempo, el autor coordina estos elementos, la imagen pictórica, el diálogo y el relato, en un plano que cae fuera de los géneros aludidos, pero no del que exige la realidad expresada; y sin apelar a las violencias de imaginación física, de que se nutre el prestigio de «La Vorágine», de J. E. Rivera, ante bien, con una gracia de asombrosa naturalidad, perdurará este libro, lleno de color, de movimiento y de salud en el cuadro de las letras americanas.

No es la primera de nuestras novelas de campo, sino la que faltaba. La inocencia del paisaje nativo, que desnudo de bosque y de montaña deja ver el cuerpo de armoniosas curvas, la delicadeza sedante del clima, la franqueza de la moral paisana, la melodía de su habla, el combate y el deporte de sus

trabajos, hacen temblar la atmósfera del libro con una emoción tan álgida y sostenida que el corazón se muere de dulzura.

Sirvan estas líneas para expresar al artista la gratitud por su obra, a que se siente obligado.

*Dr. Syntax*

UN PENSADOR ACTUAL, de Denis de Rougemont. — «Pensar con las manos».

Denis de Rougemont pertenece a la nueva generación de pensadores franceses preocupados por los problemas de filosofía social que, como Marc, Dandieu o Meunier, buscan antetodo la superación de la organización social democrática y burguesa aligerándola del lastre de injusticias y desigualdades que arrastra como pesado legado del liberalismo del siglo pasado. Ocupa un lugar aparte porque, a diferencia de éstos, no es fundador ni dirigente de ningún grupo: piensa en la soledad. He ahí a mis ojos, su mejor virtud.

Analizaré el pensamiento de Rougemont a través de una de sus obras más importantes: «Penser avec les mains» (Paris 1936) Aunque no es reciente, ni la última del autor, cobra ahora, por su contenido y su inspiración, una actualidad candente.

¿Es acaso posible hallar una fórmula de convivencia social que mantenga la cohesión del grupo por solidaridad humana, sin caer en tiranías colectivistas y salvando lo más preciado del individuo: su libertad y su riqueza espiritual? O en otros términos: ¿es posible dejar atrás la actual crisis del individualismo sin echarse en brazos de los totalitarismos?

Este es el hondo problema planteado hoy a muchas conciencias sinceras que ha llegado a agudizarse en desorientación exasperada y dolorosa, y que Rougemont trata de resolver con valentía. Alarga al individuo la tabla de salvación de la hegemonía de la cultura personal y del espíritu democrático buscando soluciones a la más honda crisis ideológica que haya atravesado la humanidad.

En ninguna época como en la actual se ha pretendido con más zaña encauzar toda la infinita diversidad del pensamiento y de las actividades humanas en una ideología despótica. Los totalitarismos apresan entre sus ga-

rras al individuo, conciencia y personalidad física, lo amontonan en rebaño manteniéndolo a látigo dentro de las filas que marchan, uniformes y disciplinadas, con duro paso de ejército; lo obligan a quemar incienso en los altares del Dios, Estado o del individuo enciclosado que lo encarna.

A la actividad totalitaria que pretendería arrollar bajo su bárbaro oleaje las libertades individuales, Rougemont opone la fórmula paradójica: «pensar con las manos» que equivale a la unificación de pensamiento y acción, o si se quiere, a la «actualización del pensamiento» creador. Es el suyo un intento de superación de la cultura burguesa que se limita a «describir el hombre» y es un pensamiento ineficaz, «privado de manos» y en reacción contra la «cultura proletarizada» de los totalitarismos que «somete el hombre a los instrumentos» y se reduce a «manos privadas de pensamiento».

Atribuye la decadencia de la cultura burguesa a su «negativa a actuar». En la sociedad burguesa unos piensan y otros actúan, en las organizaciones totalitarias, de izquierda o derecha, la función de pensar, de dirigirlo todo, coresponde a los que se encaraman al carro del Estado. Para Rougemont la verdadera condición del hombre es «pensar con las manos»; es la hegemonía del pensamiento liberador que se realiza en la convivencia social, es el pensamiento que se orienta hacia una comunidad sólida y liberal.

La cultura burguesa impone al individuo el dilema: conformismo o evasión. La solución de Rougemont implica un estilo de vida que no tolera ni el conformismo deformador que esclaviza al hombre a la colectividad ni la evasión individualista. Sustituye tanto la oposición individuo-sociedad como la primacía del yo individual o del nosotros del grupo o la masa (totalitarismos) por el concepto de Persona.

La Persona, en cuanto a acto por el cual el individuo responde a las solicitaciones y apremios que le plantea la convivencia, sería el individuo moral y social que descubre en sí mismo la dualidad yo-tú y el escenario de la lucha heroica entre la soledad amenazada por los desmanes del tú o del nosotros y el deseo de comunicaciones que lo une a los demás hombres, Rougemont no aglutina átonos individuales en el conglomerado social a la manera del liberalismo del siglo pasado ni

hace planear sobre las conciencias individuales, efímeras y transitorias, las entidades metafísicas de Estado, Sociedad o Interés General que representarían lo permanente.

La filosofía personalista de Denis de Rougemont intenta sustituir las nebulosas disquisiciones sobre el «nosotros» por el diálogo más o menos fraternal entre el «yo» y el «tú». La persona, fundamento de la comunidad, es el «lugar de toda decisión», «respuesta que no se plantea sino en el individuo en acción y reacción con su ambiente humano». «El nosotros no es más que un tú sin rostro». «Si la persona es el planteamiento de un yo por un tú; éstos no pueden encontrarse sino en el yo o en el tú; dos hombres no pueden encontrarse a media distancia uno de otro, fuera de sí mismos, o por encima de sí mismos, en el nosotros. Para amarnos, para ayudarnos, debemos hacer cada uno el camino que nos separa los unos de los otros. Y es sólo en el momento en que yo te capto en tí y tú me captas en mí que ambos nos convertimos en dos personas, en prójimo el uno para el otro». (pág. 234 a 243).

La verdadera comunidad sería lazo de unión entre individuos diferenciados y no reunión de seres que endosan dócilmente un uniforme de ideas, visten camisetas de un mismo color, y cuyos movimientos mecanizados responden a consignas emanadas de la masa, el grupo, el Partido o el Estado omnipotente.

La solución no puede por lo tanto ser ni colectiva, es decir, exterior a la persona, ni puramente individual: ni la tiranía de uno, ni el gigantismo nacional, ni el aislamiento para salvar la libertad, sino una comunidad personal que supone la armonía de funciones diversificadas y de individualidades diferenciadas. Si la persona en cuanto a individuo social constituye la célula social, el organismo social no puede ser la masa, el fruto, ni la sociedad, entidad abstracta y lejana, sino la reunión de individuos en grupos federativos formados por comunidad de ideas o de intereses.

Partiendo de un pragmatismo que le hace concebir el mundo como materia a labrar, Rougemont establece la primacía del pensamiento liberador y solidario como la actitud que permitirá a la cultura occidental salvar la honda crisis que atraviesa. Lo más interesante de su posición es que no propone una teoría cerrada, ni planea en las frías cimas

de abstracciones más o menos hábiles y del «pensamiento sin dolor» o pensamiento sistematizado; se adentra en la realidad vital buscando una fórmula de agrupación que no obligue a sus integrantes a disolver su originalidad propia en el grupo y que armonice los beneficios de la asociación con el privilegio de pensar en soledad.

No sé si tengo razón, pero a mis ojos el problema aparece mucho más complejo... La vida humana, la proteica y huidiza diversidad de los individuos, se resiste a encajarse en una fórmula, por amplia que fuere.

Desde el fondo de los tiempos, filosofías, morales y sociologías, buscan angustiosamente el modo de corregir el antagonismo entre las tendencias egocéntricas, o lo que yo llamaría el egoísmo biológico, que arrastrarían al individuo a utilizarlo todo, seres y cosas, en provecho propio y el instinto gregario, la simpatía vital, la necesidad de comunicación con otros seres. Y este es el drama eterno de la humanidad. El ser humano es paradójico: tironeado por las tendencias egocéntricas y por el instinto de simpatía, sólo se realiza plenamente en la vida social. Está obligado a crearse su personalidad propia, no en cobarde y olímpica soledad, sino en el ajetreo de la vida colectiva, dentro de los grupos sociales. Todo individuo vuelve sus miradas y sus manos ávidas hacia la reunión de seres humanos que se llama sociedad y le pide satisfacción a sus deseos y aspiraciones, respuesta a sus preguntas, le pide sobre todo que le colme el vacío de la soledad de la conciencia. Al gregarismo puro, predicado por los totalitarismos se llegaría sólo por la mutilación del yo, de lo *diferenciante*, de lo que hay de más personal en cada uno; la persecución de lo puramente individual supone disecar las fuentes de la simpatía y la solidaridad humana, pilares del edificio social.

«Pensar con las manos» y la concepción de Persona constituyen una fórmula interesante, no la única ni definitiva.

Es pues necesario seguir siempre buscando un nuevo equilibrio —inalcanzable tal vez— entre las pretensiones recíprocas del individuo y del grupo social, y es necesario sobre todo que cada uno, en el secreto de su conciencia, busque la fórmula que ha de armonizar sus tendencias gregarias y egocéntricas para convertirse en un yo individual y social.

Sara Rey Alvarez.

*EL BLASFEMO CORONADO*, poemas por  
Humberto Díaz Casanueva. Ediciones In-  
temperie. — Santiago de Chile.

...« Andamos, Rosamel, hace ya muchos años entre el hielo y la angustia. ¿Pueden afirmarnos las esencias?», dice el poeta a su amigo Rosamel del Valle, en densa carta que pone en su libro, a manera de prólogo. Y confiesa luego su titánica búsqueda interior.

Acaso pocos poetas, como Díaz Casanueva, pueden mostrarnos, por el cristal de la comunicación poética, su profundidad de peregrino inseguro que «anda vacilante entre el ser eterno y el instante humano». «El Blasfemo Coronado» es su propia ascensión lírica a la superficie del hombre.

Su voz, por lo mismo, es una majestad de la voz. Puede clamar, entonces, con palabra bíblica:

«Rompo los sellos del mar con liras duras y digo: ¿Adónde vas oh sangre eterna?»

*TIEMPO DE AMOR PERDIDO*, poemas por  
González Carvalho. — Buenos Aires 1940.  
(Dibujos de Esther Haedo de Amorín).

Transparencia y poesía. La «sombria soledad terrestre» de González Carvalho se entrega en toda su música, con secretos finísimos y una red de clamores infinita.

Entre tanta «hojarasca poética», cuando la falsificación es tan abundante, encontrarse con su creador cabal es, sin duda, una alegría.

González Carvalho escribe, como el mismo lo confiesa, dirigiendo los cantos «al solo uso del corazón». El poeta nada nos trae de impuro; la inteligencia no mezcla sus lastres en el bagaje de su música amanecida. Tal su fisonomía lírica, con atavíos de fuente nocturna.

*PASION DEL ARTE NUEVO*, por José  
Luis Sánchez Trincado. — Pub. del Grupo  
«Viernas». — Caracas, 1940.

Emigrado en Caracas, el profesor y poeta hispano José Luis Sánchez Trincado, vuela en la docencia los dones pródigos de su cultura y de su sensibilidad. Su pequeño libro «Pasión del Arte Nuevo», agrupa una serie

de artículos críticos en los que Sánchez Trincado ahonda los problemas estéticos. Su visión es certera y generosa.

Este maestro y poeta transporta a América, con la dignidad de su vida intelectual, el caudal de su aguda percepción de la obra de arte. Es un guía necesario que tiene un ancho horizonte por delante.

*LA OTRA*, poesías por Julia Clavel. — Montevideo, 1941.

Julia Clavel es dueña de una sensibilidad muy rica. Las influencias de Delmira y Juana, sin embargo, se advierten visiblemente. Pero pese a todo, Julia Clavel (bello seudónimo) es ella en muchos momentos de su sueño poético.

Como cuando dice:

«Soy difícil, Señor, como trova de angustia». ¿Quién vierte sobre mí los silencios enormes — y se anuda, como trenza — en mi mano.»

...

«los troncos tienen voz y palabra encantada».

...

«¿En qué milagro de noche  
vá la luna, viva y clara,  
luciendo, como con vida,  
corriendo, como de agua?...»

Si Julia Clavel hubiera «aligerado el equipaje» y buscado caminos menos frecuentados, su libro sería distinto. Porque tiene atesorado fuego de belleza, fresca y gracia.

Celebramos el advenimiento de esta nueva criatura poética, que día a día vá afinando su personalidad.

*PROCESO DEL TEATRO URUGUAYO*,  
por José Alberto Dibarboure. — Claudio  
García y Cía., editores. — Montevideo,  
1940.

El estudio de la obra de Florencio Sánchez en la escena rioplatense centraliza este libro con que debuta en el mundo de las letras José Alberto Dibarboure.

Pero, la labor es mucho más vasta: abarca desde los días iniciales del teatro nacional y los distintos ciclos de su proceso hasta llegar a los contemporáneos.

La personalidad de Dibarboure surge de las primeras páginas por el equilibrado juicio, el análisis preciso y el ordenado andar de su historia, toda inundada de sano humanismo.

El libro posee además otra hermosa característica: el sentido de divulgación con que está hecho, que lo hace altamente comprensible al lector más desprevenido.

En Sánchez es donde ahonda sus estudios este joven escritor que cultiva, de manera formal, el tan abandonado género de la crítica literaria.

Bien hizo el Jurado de las Remuneraciones Literarias de 1940 en premiar sus altos merecimientos.

CONTRA VIENTO Y MAREA, *novela*  
por María Teresa León. — Ediciones A. I. A.  
P. E. — Buenos Aires.

Primero son las páginas cubanas, cuando era la isla del terror; luego es la lucha española, el río de la guerra con sus orillas encendidas y sus juncos disueltos... María Teresa León tiene la palabra clara de su pueblo: su novelar no es el entretenido goce del creador, sino revelación profunda, desatado nudo de la libertad.

Los seres pasan por los capítulos de «Contra viento y marea» puesto que son los actores del «episodio humano». Poseen una conciencia lúcida, un esplendor político, una mística para vivir y para sobrevivir.

De sus desordenados días la novelista recoge el sino de los hombres. Y su escritura es sagrada por reveladora. Marcas de fuego las de este libro, desnudo de todo artificio, porque ha nacido para la conciencia colectiva. Alternan en él, sueño y acción, fusiles y jacintos, un episodio de América ametrallada y la liberación del hombre español.

María Teresa León crecida de carmines, altiva castellana bajo la luz del Plata, cuya presencia ha honrado nuestras tribunas recientemente, nos trae la imagen de su pueblo en llamas. Imagen de labores, viento de la muerte inmortal y anónimo heroísmo entre banderas y escombros.

¿Qué don mayor puede ofrecernos una peregrina?

AMPLIACION DE LA LITERATURA  
CASTELLANA, por Guillermo de Torre. —  
Buenos Aires 1941.

(Separata del Capítulo publicado en el Vol. XI de la Historia de la Literatura Universal de S. Prampolini, Editorial González Porto, Buenos Aires 1941).

Guillermo de Torre realiza obra altamente valiosa al dar ubicación exacta a los valores hispanos, empezando por Unamuno hasta llegar a nombres nuevos, algunos desconocidos para el lector de estos lugares.

La literatura de las dos zonas españolas, la peninsular y la peregrina tiene en el bibliógrafo un expositor ordenado, que no sabe enneguercerse por pasiones menudas.

Poner hombres y generaciones en su sitio, sin desmedro de la verdad histórica, es tarea digna de alabanzas. Máxime cuando estos hombres viven la hora de la peripecia.

Más, Guillermo de Torre está cumpliendo su función. La rica prosa que gobierna, cargada de erudición pero no empobrecida por las aguas frías del conocimiento, y la claridad de su discernir, enaltecen su ruta.

Otro de sus trabajos últimos nos brinda la revista *Nosotros* Núm. 67 (Octubre 1941) y trata sobre «La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo».

Las revistas literarias, de por sí efímeras, son examinadas por el crítico que hace su defensa más cálida. Las coteja con el libro: «La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza. El escritor de revista es el guerrillero madrugador, el «pionner» que zapa terrenos intactos. La revista es vitrina y es cartel. El libro ya es, en cierto modo, un ataúd...»

Y de sus memorias los personajes de la generación del 98 aparecen, a los ojos de otro tiempo, con la veinteañera pasión, lejos todavía de toda costumbre de perdurar...

Los españoles transportados a América por la barbarie europea están edificando aquí, lo que en la patria perdida no es posible hacer. Por eso la afirmación del autor de «Literaturas de Vanguardia»: «Lo cierto e incontrovertible es que, en 1941, el presente —si no el porvenir en toda su amplitud, dormido hoy más que nunca en la rodilla de los dioses— de la literatura española, está en América».

Las memorias florecen. Guillermo de To-

rre, indagador de archivos, asoma a las superficies de sus artículos, las dormidas barcas del espíritu. Sus pasajeros se llaman Unamuno, Antonio Machado, Darío, Valle Inclán, Azaña, Villaespesa, Juan Ramón, Picasso, Maetzu, Benavente, Clarín... Unos salvados, otros perdidos. Orilla de juncos y guijarros. Profundidad de sales y rizado ondear de las revistas noventaiochistas.

En la prosa de Guillermo de Torre, las citas no molestan. Literatura y política se confunden para dar la expresión de un tiempo español que será recogido por la historia en toda su proyección de grandeza y de sacrificio.

J. O. S.

### «EL LOCO QUE YO MATE»

*Novela de Isidro Mas de Ayala*

Bajo un título inquietante que el texto justifica —pero yo no quisiera desflorar la planta de este misterio— cuántas páginas que se apoderan de nuestro espíritu y nos emociona por su dolorosa ternura y su admirable humanidad! Ha sabido inclinarse sobre el infortunio de sus enfermos con una paciencia y una bondad que han sido recompensadas por maravillosas confidencias y por esos dibujos que Emilio Mas le ha legado sobre su lecho de hospital y que hacen apreciar mejor sus personajes de largas figuras, esos héroes de la idea fija.

*Julio Supervielle.*

Ha culminado en una obra bellísima, con rara profundidad en el análisis, con sutileza en la exposición, con claridad en el desarrollo, con un sentido humano tan densamente logrado que la atención atada a él, sigue un tema milagrosamente salvado de la pesadez y de la confusión. La introspección despiadada de su personaje es llevada con seguridad magistral; usted juega con el interés del lector, que ve nublar lentamente a esa pobre imaginación desbordada por la revelación catastrófica, —uno de los grandes momentos del libro—, de la identidad de su caso con el de don Emilio. Y cuando se le adivina asaltado por la idea del suicidio liberador, cuando se le sigue en la noche alucinante de la tempestad, surge ese segundo gran instante de la transfiguración, que com-

pone un final patético, el del optimismo del hombre que se redescubre. Hay una maravillosa gradación en la dramaticidad del proceso; el hilo conductor es firmemente manejado por su segura mano de psiquiatra, pero sobre todo, de artista. Y flota en todo el libro una ternura que da contorno a esas siluetas de enfermos en las que la del pobre Emilio Mas pone toda su tristeza. Creo que su novela es una pequeña obra maestra.

*Héctor Homero Muiños.*

### LAUREL: ANTOLOGIA DE LA POESIA MODERNA EN LENGUA ESPAÑOLA.

*Editorial Séneca. — México, 1941.*

El señor Xavier Villaurrutia prologa esta antología donde han colaborado seleccionando los poemas que la integran, además del nombrado, los poetas españoles Emilio Prados y Juan Gil-Albert y el mexicano Octavio Paz.

Figuran en ella, junto a nombres indiscutibles como los de Unamuno, Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lugones, Gabriela Mistral, García Lorca y Rafael Alberti, treinta poetas más, en su mayoría muy destacados (Jorge Guillen, Salinas, Moreno Villa, Diego, Cernuda, Altolaguirre, españoles: Huidobro, chileno; Vallejo, peruano: López Velarde y Bernardo Ortiz de Montellano, mejicanos; Marechal, Bernardez, Borges y Molinari, argentinos), y algunos cuya inclusión sólo se justifica por el particular gusto de los seleccionadores.

Faltan, en cambio, poetas de la jerarquía de Julio Herrera y Reissig y de Delmira Agustini, por citar dos uruguayos que son de Hispano-américa, y que no pueden ser omitidos sin que se peque de ligereza o de irresponsabilidad.

También Juana de Ibarbourou y los mejores líricos uruguayos actuales no encontraron ubicación en las páginas de «Laurel».

Nuestro aporte a la «poesía moderna en lengua española», de aceptarse lo consumado en «Laurel», ha sido, pues, negativo al cien por ciento.

Esto en cuanto a nosotros, —que motivos nos sobran y no menudencia de vanidades—, para sentirnos heridos por las omisiones señaladas.

En otro plano, revisando nombres ausentes e infundadas presencias, podría fijarse reparos de análoga entidad.

Entre 38 poetas solamente 13 españoles, mientras el número de mexicanos alcanza a 9 y a la poesía de los otros países se les ha otorgado cuotas insignificantes: Argentina 5, Cuba 3, Chile y Nicaragua 2, Guatemala y Colombia 1.

Es lamentable que la Editorial Séneca y sus dignos propulsores, a los que profesamos tan alta devoción intelectual, encomienden obras de esta envergadura a quienes carecen de una mirada que pueda sobrepasar determinadas fronteras.

Así, el papel que pretende dársele al mejicano Enrique González Martínez dentro del «grupo inicial de la lírica moderna en lengua española», puede proporcionar muchas satisfacciones locales, pero dará margen a más de una discusión fuera de México.

Ni el panorama trazado por el prologuista es históricamente exacto, ni los treinta y ocho poetas de la Antología son los que corresponden estar, pues.

En cuanto a la presentación de «Laurel», finísima. Aquí no se cayó en pecado.

JOS.

## REGRESO DEL TIEMPO

(Relato)

Por *Carlos Alberto Garibaldi*.

Ampliando las breves acotaciones marginales y comentando los subrayados que hemos hecho en la cuidada edición del relato que Carlos Alberto Garibaldi publica con el título de «Regreso del Tiempo», tejemos esta nota crítica que no tiene más propósito que el de destacar en la medida de nuestras fuerzas, el acontecimiento que supone el advenimiento a nuestras letras de un nuevo e interesante narrador.

El personaje de este relato, Jacobo Wilson, es un ensimismado, un introvertido de acuerdo a la terminología de Jung. La profundidad de su vida inconsciente aflora a la conciencia manifestándose en una calidad intensamente poética que envuelve todo su sentimiento. En él, como dice Novalis, «lo real absoluto es la Poesía». Es por ese sentimiento tan intensamente poético que Jacobo Wilson construye la realidad al nivel de su es-

píritu, llegando así a un maravilloso conocimiento de la Naturaleza y el Mundo. En este aspecto su vida es una experiencia de Poesía, una aventura nostálgica y profunda que le aproxima al santo y al artista.

Con ascensos o descensos a las profundidades de su ser, lleno de confianza en sus sueños, el personaje tan irrealmente verdadero de este relato, se mueve en la atmósfera eléctrica de sus presentimientos. En sus presentimientos que van y vienen como corrientes de aire transfigurando el mundo como presencias absolutamente mágicas e invisibles.

En «Regreso del Tiempo» la aventura no está en la anécdota sino en el estado espiritual del personaje, que busca las señales divinas entre las evidencias de la tierra. La aventura interior en la vida de Jacobo Wilson tiene así un valor simbólico. El va desentrañando en las figuraciones de la realidad una significación más verdadera y honda. Y este hombre joven y maduro, puro y sabio, corrobora sus sueños ante el movimiento y la crueldad de un mundo que lo enriquece siempre, de dolor o alegría.

La mitológica condena —la inexpiable culpa— le fuerza como a todas las criaturas a moverse en la vida, en su ceguera. El acepta la existencia buscando en ella un sentido oculto, mágico o profético. Padece la vida, pero su tristeza no es amarga, sino resignada y piadosa. Defiende como un tesoro su independencia interior. Desarrolla su soledad y en su ámbito libre y generoso vive anónimamente, con la seguridad de los que construyen un mundo adecuado a su jerarquía. Su mirada llena de comprensión penetra, sin querer a veces, más al fondo de algunas existencias cuyo aparato exterior y agitación retumbante que recogen los periódicos no alcanzan a cubrir el aliento enfermizo, la hediondez mortal que brota de su vacuidad desoladora. Y reconoce con lástima y horror los signos con que la muerte deshace el decorado y la superficialidad de sus vidas.

Pero este conocimiento y esta comprensión no se resuelven en ironía sino en sufrimiento. Sufre por la autenticidad no expresada, por el mensaje o el destino verdadero que esos seres traicionan colaborando alevosamente con la Muerte.

Recordamos ahora un pensamiento de Maeterlink que dice: «Nuestros órganos todos son cómplices de un ser superior, y nunca fué un hombre, sino un alma, la que conocimos».

Carlos Alberto Garibaldi no nos describe nunca a su personaje. A nosotros nos es posible imaginarlo a través de sus gestos involuntarios u obligados. Y es por esos gestos que conocemos a Jacobo Wilson, hombre afanado de sueños, en quien la realidad del cuerpo es exactamente la expresión de su alma.

Carlos Alberto Garibaldi, con ponderable exactitud, ha sabido dar con alusiones, la realidad de su personaje.

Por sistema hemos rehusado los adjetivos. Solamente destacamos que quien puede lograr ésto es un creador.

*Enrique Lentini.*

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY. — Alberto Zum Felde. — Editorial Claridad. — Montevideo.

Entre nosotros no ha existido la preocupación de la crítica. Hemos, desde luego, entrado en la comprensión de la obra, pero más que recoger su exacta presencia, escapando de la realidad por falta de condiciones o llevados de exceso de lirismo, nuestra misión ha sido no la de analizar dando el ambiente, la justa o discutible calidad de un libro, sino exaltándolo con imágenes que nada tienen que ver con el libro que se juzga. La realidad de la obra se nos escapa, porque no sabemos sumergirnos en su atmósfera o preferimos encontrar un pretexto, para dar lo nuestro en un nuevo poema. Y sin embargo este ademán poético se salva, porque aquí no hay críticos, y el poeta tiene que llevar su palabra por la prueba no sólo de la literatura, sino también del arte. Y si es cierto que en su viaje pone algo de la pasión que por lo general falta al crítico, en cambio, preocupado en despertar su propio mundo, no logra revelarnos el mundo del escritor por el que viaja emocionado, pero a ciegas.

Alberto Zum Felde, nace a la literatura con un libro de sonetos «Domus Aurea». Anda un tiempo moviéndose en el lenguaje del verso, y aunque lo hace con resplandor rico y original, comprendiendo que su verdadero destino no es ése, se decide por la crítica, y lo hace con tal seguridad, que durante largo tiempo, es su voz la única autorizada para descubrir valores y establecer el verdadero alcance de nuestros escritores, entrando en su estudio con familiar conocimiento y una valoración profunda y orientadora.

Aparece el «Proceso Intelectual del Uruguay» en 1930. Alberto Zum Felde, después, descansando momentáneamente de la crítica, trabaja en «Alción» y «Aula Magna», dos obras de sustancia metafísica, en las que el poeta torna a soñar y a darnos su abismo lírico traspasado de extraño pensamiento. El escritor huye del paisaje de los otros, para entrar en el enigma de su aire. Manera de acercarnos la recóndita batalla de su angustia.

La Editorial Claridad, (1942) recoge en un solo volumen el «Proceso intelectual del Uruguay», el estudio orgánico más completo y a fondo que se pueda hacer de una literatura nacional, desde el triple punto de vista estético, histórico y sociológico. Se ha reconocido, que no es sólo esta obra documental y erudita, sino también de entidad estética y filosófica muy importante, por sus amplias perspectivas abiertas sobre los problemas de la cultura americana. Desde la formación colonial, pasando por la hora romántica — la época del Ateneo — y la generación del novecientos, llega hasta el movimiento contemporáneo. Ensayo vivo, animador de lo que entre nosotros supo trascender en luz auténtica.

Problamente, exigencias de premura, han restado al capítulo de los nuevos, algunos valores. Echamos de menos el perfil humano de Sofía Arzarello, por cuya poesía — claridad no usada — el río del silencio corre su agua de metal y sombra.

En cambio, para compensarnos de olvidos como éste, no encontramos en esta edición figuras que en su momento vistieran cierto colorido que era conveniente mostrar, pero que se quedaron en el dibujo indeciso, que no era justo hacer perdurar, en una obra como la de Zum-Felde, nacida para la verdad y cuya palabra debe ser guía para el conocimiento de nuestros más puros valores poéticos.

En el próximo número de ALFAR, Francisco Espínola, uno de nuestros escritores de mundo adentro, nos hablará de Alberto Zum Felde y de su obra, necesaria para todo aquel que quiera meditar y llegar a la verdadera alegría que nace del hallazgo de la presencia del que entra por nuestra literatura, con la libertad y el equilibrio, del viajero que conoce el camino y va seguro, guiado por la luz, que aun naciendo del milagro del corazón, no deja de enriquecerse con los ojos y la voz que da la experiencia.

**P R O F E S I O N A L E S**

**A B O G A D O S**

Dr. ARTURO LERENA ACEVEDO Rincón 454 escr. 319	Dr. JUAN CARLOS GOMEZ HAEDO Treinta y Tres 1271	Dr. LINCOLN MACHADO RIVAS Sarandí 437
Dr. RODOLFO MEZZERA Piedras 357 (1.er piso)	Dr. CESAR MIRANDA Treinta y Tres 1356	Dr. HUGO ANTUÑA Sarandí 412
Dr. LORENZO VICENS THIEVENT Rincón 545 (1.er piso)	Dr. CARLOS SALVAGNO CAMPOS 25 de Mayo 641	Dr. CARLOS BENVENUTO Colombes 1319
Dr. IGNACIO ZORRILLA DE SAN MARTIN Misiones 1305	Dr. PEDRO DIAZ 25 de Mayo 320	Dr. ENRIQUE CENTRON Cerrito 661 bis (ap. 2) Montevideo
Dr. ARTURO DUBRA 25 de Mayo 320	Dr. GUSTAVO GALLINAL 25 de Mayo 555	Dr. ALBERTO DOMINGUEZ CAMPORA Treinta y Tres 1377
Dr. ANTONIO M. GROMPONE Ituzaingó 1309	Dr. ARMANDO R. MALET Zabala 1560 (1.er apto. 2)	Dr. ANTONIO GUSTAVO FUSCO 25 de Mayo 544 (Escritorio)
Dres. Carlos VAZ FERREIRA y Eugenio PETIT MUÑOZ Sarandí 445	Dr. GUILLERMO GARCIA MOYANO Sarandí 437	Dr. EDUARDO JIMENEZ DE ARECHAGA Rincón 436
Dr. RAUL E. BAETHGEN Ituzaingó 1468 (1.er piso)	Dr. EDUARDO J. COUTURE Misiones 1478	Dr. MARIO ESTEBAN CRESPI 25 de Mayo (Escritorio 45)
Dr. EMILIO FRUGONI 18 de Julio 979	Dr. ALFREDO E. CASAL B. Mitre y Vedia 2704	Dr. ROBERTO GAYE Ituzaingó 1309

**M E D I C O S**

Dr. JULIO CESAR NEGRO 8 de Octubre 3403	Dr. JUAN CARLOS CARLEVARO Lavalleja 2115	Dr. LUIS BONAVITA 8 de Octubre 3885
Dr. JULIO M. SOSA Agraciada 1763 (apto. 2, piso 1)	Dr. ERASMO ARRARTE Avenida Lezica Colón	Dr. ALFONSO C. FRAN- GELLA Canelones 1009
Dr. ELIAS REGULES Mercedes 1233	Dr. ESTHER DE CACERES 18 de Julio 1006 (piso 9 apto. 32)	Dr. RICARDO J. CARITAL 20 de Setiembre 1490
Dr. JUAN CARLOS PLA Olimar 1478	Dr. FEDERICO ACHAVAL Rivera 2991	Dr. FRANCISCO S. FORTEZA Maldonado 1438
Dr. ARTURO PRUNELL Larrañaga 1410	Dr. ALBERTO VAZQUEZ BARRIERE San José 885	Dr. DOMINGO G. PICCARDO Pilcomayo 4825 (Malvín)
Dr. ISIDRO MAS DE AYALA Izcua Barbat 1230 (Pocitos)	Dr. ALFREDO CACERES 18 de Julio 1006 (8.º piso)	Dr. PEDRO M. CASAL 26 de Marzo 1128
Dr. JOSE MARIA DELGADO Bulevar Artigas 1175	Dr. ABEL CHIFLET Sierra 2076	Dr. JOSE F. ARIAS Yaguarón 1436
Dr. VALERIANO MAGRI Yí 1186		

E S C R I B A N O S

Sr. ULISES W. RIESTRA Sarandí 437 (Piso 1)	Sr. ANTONIO MARTA Sarandí 437 (Piso 1, Escr. 6)	Sr. RAFAEL RUANO FOURNIER Rincón 630
Sr. ANTONIO M. ACOSTA Y LARA Misiones 1489		

C O N T A D O R E S

Sr. F. SIMOES ARCE 25 de Mayo 507 (piso 4.º, ap. 8)		
--	--	--

A R Q U I T E C T O S

LEOPOLDO CARLOS AGORIO Colonia 2120	Sr. MAURICIO CRAVOTTO Sarmiento 2360	Sres. JAUREGUI Y SIRI Bartolomé Mitre 1330 (Escr. 3)
JUAN ANTONIO RIUS Soriano 1442	CARLOS A. HERRERA Misiones 1489 (Escr. 22)	Sres. DE LOS CAMPOS, FUENTES Y FOURNIER 25 de Mayo 555
Sres. ABELECHE Y CANALE Sarandí 444 (Escr. 37)		

M E D I C O S D E N T I S T A S

Dra. MARGARITA BORCHE COSTA DE BENTANCOURT Andes 1395 (Piso 4 ap. 7)	Dres. LAGUARDIA Yi .1290	Dr. LUIS C. TÁMMARO Soriano 1273
Dra. MARIA INES NAVARRA Constituyente 1468	Dr. HECTOR GAIBISSO 18 de Julio 1407	Dr. JOSE SANNA Juan María Pérez 2737
Dr. DOMINGO CAYAFA SOCA Rondeau 1478 (Sanidad Escolar)	Dr. ALBERTO CATALDO DE LISA Ejido 1648	Dr. ROBERTO CASAMAYOU Río Negro 1380
Dr. BENIGNO PAIVA IRISARRI Colonia 1367 (Sod. Est. Odontológicos)	Dr. HERMINIA THOMS DE ETCHEGOYEN 8 de Octubre 2291	Dra. MARYNÉS CASAL MUÑOZ DE SANCHEZ B. Mitre y Vedia 2621

# Paramount

*Una gran productora de films*

# Hotel Casino del Lago

## **(Parque Rivera)**

Enclavado al borde de un magnífico lago  
y marginado por bosques de pinos y eucaliptus  
Alojamientos modernos y con baños. Ideal para  
pasar la luna de miel

Pida presupuesto de alojamiento

# Hotel Casino Miramar

Temporada 1942

Modernísimo establecimiento municipal, dotado  
del más moderno Confort.

Grandes fiestas en el monumental patio

Orquestas: LECUONA CUBAN BOYS  
y Típica JUAN CAO.

Entrada con consumación \$ 1.00

# Hotel Casino Carrasco

**TEMPORADA 1942**

Grandes Fiestas Sociales

Días de Moda: Jueves y Sábados

Orquestas: Típica Juan D' Arienzo y Jazz Hamilton - Varela  
y Osvaldo Fresedo.

Todas las noches Diners Concert

Cubierto \$ 4.00

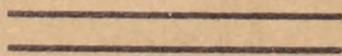
# **¿Le interesa conocer detalles**

del nuevo servicio de clínica médica  
preventiva creado por el Banco de  
Seguros del Estado?

## **Empiece por saber :**

que puede obtener positivos bene-  
ficios para su salud sin que se altere  
en nada las condiciones de la póliza.

**Cualquiera sea el resultado  
del examen médico.**



***Pida informes a Sección Vida del***

**Banco de Seguros del Estado**

***Diagonal Agraciada y Uruguay***

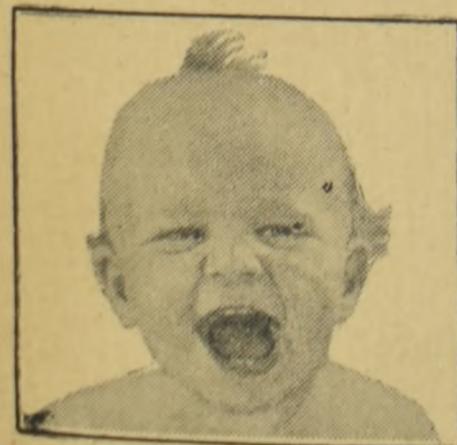
# HABLA LA MAMA



— Mi nene es una monada y estoy loca con él. Todo el mundo me lo alaba y me pone cada vez más orgullosa. Es sanito y fuerte, y tan rico... Además es muy alegre y se ríe todo el tiempo. Sin embargo, no siempre fué así por cierto...

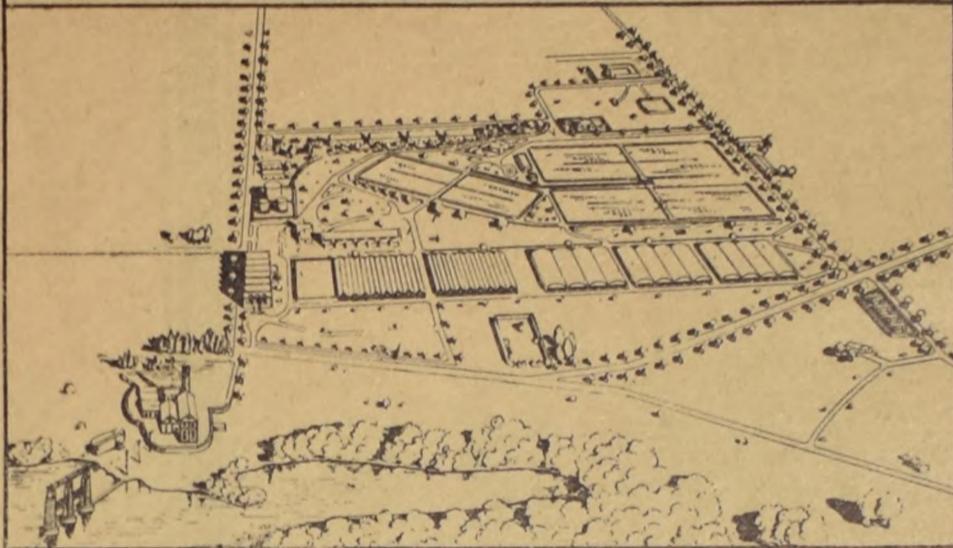


— ... Era fatal a la hora de comer. No había manera de hacerlo tomar nada. Veía el plato y ya se ponía de trompa; al poco rato, rabieta y llanto. Yo me desesperaba y perdía las horas tratando de hacerlo comer. No aumentaba un gramo; era horrible...



— Hasta que me aconsejaron la avena. Naturalmente, compré PURITAS, que es una marca de confianza. Fué un milagro! Desde entonces, se acabaron los trabajos para mí y las rabietas para el nene. Come divinamente y se ha puesto como ustedes lo ven... Mirenlo!

## EL AGUA DE LA CAPITAL



Esquema gráfico del establecimiento de la Compañía de Aguas Corrientes sito sobre el Rio Santa Lucia.



# Dirección General de Correos

---



**P I D A  
E S T A M P I L L A S  
A L C A R T E R O**

# Administración General de las Usinas Eléctricas y los Teléfonos del Estado

---

---

El teléfono automático le proporciona  
la rapidez en la comunicación. - Compéñsele  
con la brevedad en la conversación

Una gran casa de películas:

# FOX - film de la Argentina S. A.

Sucursal Montevideo



El Programa Cinematográfico Glücksmann presenta:

**Las películas de mayor difusión**

**Las de más viva actualidad**

**Las de mejor calidad artistica**

FERNAN SILVA VALDES

I

"Pueblo Sarandí del Yi,  
Acollarado a mi infancia,  
En tu borroso recuerdo  
Tengo, patente, mi casa:  
Un caserón primitivo  
Con sus tejas coloradas  
Atado por un sendero  
Al gran árbol de la plaza.  
Mi padre siempre escribiendo  
En hojas inmaculadas;  
Mi madre con la costura  
Toda rodeada de hilachas;  
La negra cebando mate  
En una gran calabaza;  
Un mulato me mecía

Entre dos tragos de caña;  
Y para mi boca niña,  
Para mi boca paisana,  
No había más caramelos  
Que el canto de las calandrias.

II

Tenia que salir cantor  
De las cosas uruguayas  
Quien tuvo padres y abuelos  
Criollos en cuerpo y en alma;  
Y vivió en un pueblo gaucha  
Varios años de su infancia,  
Y tuvo por digno ayo  
Mulato de aquella laya,  
Y tuvo por caramelos  
El canto de las calandrias".



DE LOS  
ROMANCES  
CHUCAROS

ilustró  
H. A. VASSEUR

**Un siglo de tradición**

# LIVRE

**LA REINA DE LAS YERBAS**

**Todos los baldes de 2 y 1/2 y 5  
kilos contienen premios.**

---

# EL ACEITE PRINCESA

**Es necesario en todo hogar donde se quiera  
cuidar el buen gusto de las comidas y la perfecta  
función del estómago.**

**D I S T R I B U I D O R E S  
PESQUERA y Cía.  
M O N T E V I D E O**